3 1761 07463276 1

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/shakespeareenrus00liro

SHAKESPEARE EN RUSSIE

1748-1840

DU MÊME AUTEUR

A LA LIBRAIRIE HACHETTE ET Cie

LE POÈTE ALEXIS TOLSTOÏ, l'homme et l'œuvre. (677 pp., avec portrait et fac-similé. Prix : 12 francs).

LE
S527
·YL

ANDRÉ LIRONDELLE
DOCTEUR ÈS LETTRES
MAÎTRE DE CONFÉRENCES A L'UNIVERSITÉ DE LILLE

SHAKESPEARE EN RUSSIE

1748-1840

(ÉTUDE DE LITTÉRATURE COMPARÉE)

524745
11.7.51

PARIS
LIBRAIRIE HACHETTE & CIE
79, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, 79
1912

PR
2971
R9L5

A M. Emile Haumant

Hommage de gratitude et d'affection.

A. L.

AVANT-PROPOS

On s'est proposé dans ce travail de suivre pas à pas la fortune de Shakespeare en Russie depuis les premières tournées des " comédiens anglais " au XVIIe siècle, jusque vers 1840, époque où la critique analyse avec pénétration *Hamlet*, *Othello*, *Cymbeline*, et passe au crible les jugements de Gœthe et de Rötscher.

On a été ainsi amené à étudier cette fortune dans la société, au théâtre, dans les traductions et dans la critique. Entre ces domaines, aucune division théorique n'a été tracée, car tout y est action et réaction : le traducteur fait jouer sa pièce sur la scène devant le public, et les revues rendent leurs arrêts. La collaboration consciente ou inconsciente de tous élève progressivement le niveau du goût et rend plus impérieuses les exigences. C'est cette ascension vers la vérité dont on a esquissé les premières étapes, en se documentant dans les revues et les auteurs contemporains des temps étudiés.

Le moindre défaut d'une étude de ce genre est d'isoler, pour les besoins de la cause, un cas particulier qui, en réalité, fait partie d'un vaste

ensemble de phénomènes dont il dépend plus qu'il ne les modifie. Aussi, ne faut-il voir dans notre essai qu'un recueil de matériaux offert à ceux qui seraient tentés de brosser un tableau d'ensemble de l'influence anglaise, politique, sociale, économique, littéraire en Russie ; encore ce tableau, pour être fidèle, ne pourrait-il être séparé de celui des influences française et allemande. C'est dire assez quelle serait la complexité de la tâche à laquelle nous apportons cette modeste contribution.

On verra que le shakespearisme a été souvent une machine de guerre, non seulement contre le classicisme, mais contre l'esprit français, tandis qu'il s'est merveilleusement accordé avec l'engouement pour Schiller, Gœthe et Hegel. Il est toutefois consolant de constater avec l'auteur de la *Culture française en Russie*, [1] que les Français n'ont cessé d'être les courtiers désintéressés de la gloire anglaise, et de fournir ainsi des armes contre eux-mêmes.

Quoi qu'il en soit, le shakespearisme n'a pas été une mode passagère, comme le byronisme, mais un phénomène quasi-organique. Certes, le génie aux multiples aspects est d'abord apparu aux Russes comme la légendaire " montagne-vérité " chantée par le poète [2] :

[1] E. Haumant.
[2] Alexis Tolstoï.

O toi, petite mère, vérité,
Tu es grande, vérité, immense tu te dresses !
Tu t'élèves en montagnes vers le ciel,
Tu t'étends, notre dame, en steppes,
Tu te répands en mers bleues,
Tu t'embellis de villes populeuses,
Sur toi croissent des forêts épaisses !
On ne te peut parcourir en cent ans,
A te regarder, le bonnet en tombe !

Et sept frères sont partis pour examiner cette " vérité " dont on parle tant, " dont on écrit tant, et dont tant on ment. " Ils galopent, les hardis gars, ils galopent tous les sept et l'examinent chacun de son côté :

Ils ont regardé, les bons gars,
Ils ont secoué leur tête hardie,
Et sont rentrés dans leur patrie.
Et rentrés dans leur patrie,
Chacun racontait la vérité à sa manière.
L'un l'appelait montagne élevée,
L'autre ville de commerce populeuse,
L'autre mer, l'autre forêt, l'autre steppe...

Mais cette variété même a été une garantie de durée. Shakespeare a pu contenter les goûts des générations successives. Il a pu, chez un même homme, demeurer l'idole de la jeunesse et le dieu de la maturité, et résister, par exemple, aux variations fougueuses et extrêmes d'un Bélinski. Parmi les tempêtes d'une mer agitée par les vents d'ouest, il a été le pôle sur lequel les bons pilotes se sont guidés pour conduire la nef au port.

CHAPITRE I

LES PREMIERS CONTACTS

C'est par les troupes anglaises d'acteurs ambulants qui, dès le XVIe siècle, parcouraient le continent et particulièrement le Danemark, la Hollande et l'Allemagne que la Russie reçut vraisemblablement pour la première fois de pâles reflets du génie de Shakespeare,[1] mais ces comédiens et leurs successeurs allemands qui avaient, dès la seconde moitié du XVIIe siècle, repris et propagé leur répertoire ne dépassèrent pas, à l'est, Riga.

Un recueil de leurs pièces, se rapportant à l'année 1620 mais imprimé en 1624, mentionne entre autres : *Esther et Aman*, *Le fils prodigue*, *Le fils du roi d'Angleterre et la fille du roi d'Ecosse*, *Julie et Hippolyte*, *Quelqu'un et personne*, *Titus Andronicus*. Dans différentes pièces accompagnées de danses et de chants le personnage principal était le traditionnel Pickle-herring, le clown

[1] Cf. sur l'histoire de ces comédiens et leur répertoire, entre autres études, celle de Albert Cohn. *Shakespeare in Germany in the sixteenth and seventeenth centuries.* London 1865.

Protée dont les tours et la verve grossière mettaient la foule en joie. La seconde partie du recueil, éditée en 1630 sous le titre *Liebeskampf*, contient huit pièces à tendance plus galante. Enfin l'édition en trois tomes, publiée à Francfort en 1670 sous le titre *Schaubühne englischer und französischer Comödianten* renferme des traductions de Molière et d'autres dramaturges français. Mais l'on sait que les " comédiens anglais " jouaient aussi, à côté de pièces de chevalerie, des adaptations de Christopher Marlowe, le *Faust* par exemple, et de Shakespeare, *Le Juif de Venise*, *Hamlet*, *Roméo et Juliette*, *Le roi Lear* ; mais " ils traitaient aussi librement Shakespeare que les romans de chevalerie ou les nouvelles italiennes ; les pièces anglaises n'étaient qu'un canevas sur lequel ils brodaient leurs propres dessins, le plus souvent grossiers et mal tournés ".[1]

La sainte Moscovie avait jusqu'aux premières années du règne d'Alexis Mikhaïlovitch volontairement tenu à l'écart ces divertissements importés, et toléré seulement des représentations allégoriques d'essence religieuse, ou des " farces " de carnaval. Ce n'est que sous l'influence des idées occidentales du boïar Artamon Matvêev marié à une étrangère, que la création d'un théâtre de cour fut envisagée, et le pasteur Grigori, de la *sloboda*[2] allemande, forma, grâce au concours des colons étrangers une troupe qui donna le 17 octobre 1672,

[1] P. O. Morozov. *Istoria rousskago teatra.*

[2] Quartier réservé aux étrangers dans la capitale russe.

en présence du tsar, une représentation d'*Esther et Artaxercès*. Au commencement de 1673 fut jouée *Judith*, en novembre *Tobie le jeune*, et les années suivantes *Bajazet et Tamerlan* et *La pitoyable comédie d'Adam et Eve*. Dans ces pièces qui devaient généralement montrer Dieu punissant l'orgueil et exaltant l'humilité apparaissaient des intermèdes comiques, des danses et des chants. *Esther* était peut-être [1] une adaptation allemande de l' " interlude " *The Godley Queen Esther*, donné en 1594 par la troupe du Lord Chamberlain dont Shakespeare faisait partie, de même que le *Bajazet et Tamerlan* gardait sans doute quelque écho du *Tamerlan* de Marlowe. [2]

Sous Pierre le Grand la troupe allemande de I. Kunst comptait encore des membres aux noms anglais, [3] et qui avaient peut-être conservé d'anciennes traditions. Mais son théâtre, devenu accessible au public, avait un programme analogue à celui que Johann Felten avait fait triompher en Allemagne, et où dominaient les emprunts à Molière. Les pièces ou leur canevas, traduits dans les " bureaux des ambassades ", laissaient une large place à l'improvisation des acteurs; une liste de ces traductions fait figurer à côté du *Docteur battu* (*Le médecin malgré lui*), de *Bajazet*, de *Don Juan*, et d'adaptations de Jodelet, Thomas Corneille, de

[1] D'après P. O. Morozov. *Istoria rousskago teatra.*

[2] *Idem.*

[3] Morton Bydlar, Jack Starkey, le musicien Thomas Shelley.

Villiers, Calderon, une " comédie " *Jules César* qui, il est permis de le supposer, a peut-être quelque rapport avec la tragédie de Shakespeare. [1]

Otto First, chargé de 1704 à 1707 de diriger les représentations interrompues à la mort de Kunst en 1703, n'apporte pas de modifications essentielles.

C'est aussi ce répertoire qui alimente partiellement la scène privée de la tsarevna Nathalie et celle de la tsarine Praskovia Fedorovna, mais il s'y ajoutait des tentatives originales pour traiter des sujets religieux ou moraux. L'exemple donné par Siméon Polotski, auteur d'un *Nabuchodonosor* et d'un *Fils prodigue*, avait été suivi par la tsarevna Nathalie. [2] A son tour, l'érudit Feofane Prokopovitch marquait un progrès sensible. Nourri des préceptes et des modèles donnés par Aristote, Horace, Sénèque, Térence et Plaute, il introduisait dans sa tragi-comédie *Vladimir*, écrite en 1705, outre l'observation de certaines règles classiques, un élément de surnaturel païen, l'ombre d'un mort et l'intérêt psychologique. En dépit de ces innovations hardies et du sursis de " trois ou quatre jours " accordé à l'unité de temps, Feofane est de tempérament classique. Il raille ainsi les libertés que prenaient les imitateurs russes des drames

[1] Voir P. Morozov, *op. cit.*

[2] Citons parmi les pièces de la tsarevna : *Comédie de Ste Catherine, Comédie du prophète Daniel, Comédie de la belle Mélusine, Comédie de Varlaam et de Joseph.*

jésuitiques[1] : " Les tsars, sur leur scène, disent des sottises, pleurent comme des femmes, parlent comme des artisans. " V. V. Sipovski[2], citant cette phrase, conclut avec raison : " Avec de pareilles idées, Feofane aurait certainement critiqué Shakespeare et exalté Corneille et Racine... "

L'invasion accélérée de la culture française ne pouvait qu'enraciner plus profondément le classicisme en Russie et balayer presque tout souvenir des ébauches façonnées par la " barbarie " saxonne ou la naïveté slave. Sous Elisabeth Petrovna, le théâtre français de Sérigny donne le ton avec les œuvres de Molière, de Desmarets, de la Calprenède et bientôt de Voltaire. Les Russes auteurs ou acteurs d'arts poétiques prennent leur mot d'ordre en France.

En 1747 Soumarokov imprime sa première tragédie *Khorev*. L'action, qui se passe aux temps fabuleux de l'histoire kiévienne, a son nœud dans la lutte qui déchire le cœur des héros partagés entre l'amour et le devoir. Elle s'exprime au moyen des tirades et des monologues traditionnels, et Trediakovski pouvait, non sans quelque raison, accuser l'auteur d'avoir plagié Corneille, Racine et Voltaire. S'ensuit-il que, publiant la même année

[1] Le drame allégorique religieux subsiste au XVIIIe siècle, mais admet, sous l'influence des pièces des jésuites, des allusions contemporaines, notamment la glorification des hauts faits de Pierre le Grand.

[2] *Istoria rousskoï slovesnosti*. Tch. II, p. 19.

un *Hamlet*, Soumarokov ait aussi plagié Shakespeare ? On le souhaiterait, mais il n'en est rien. Les œuvres du poète anglais n'avaient pas encore pénétré en Russie, ni dans le texte original ni en traduction complète. Peut-être pouvait-on trouver de rares exemplaires de la traduction allemande de *Jules César* par Borck.[1] Mais le peu qu'on savait de lui était encore dû à la France. Sans remonter à la grammaire anglaise de Boyer qui, en 1700, découvrait du Sophocle et de l'Eschyle "dans Shakespeare," ni aux travaux du Père de Courbeville,[2] ni aux traductions et imitations de Destouches, on rencontre, à partir de 1730, dans les préfaces, les tragédies, les *Lettres* sur les Anglais de Voltaire, l'introduction la plus sensationnelle à l'œuvre du "Corneille des Anglais". Le discours à Mylord Bolingbroke, *Brutus*, *La mort de César*, les *Lettres philosophiques* ou *Lettres sur les Anglais* furent vite familiers aux Russes acquis à notre culture, quelques-uns même lisaient des journaux dévoués à la propagande anglaise, comme le *Pour et Contre* de l'Abbé Prévost ou la *Bibliothèque britannique* de la Haye. Dès l'origine *Hamlet* avait été le plus en faveur. Voltaire appelait sa traduction en vers du monologue *To be or*

[1] Trad. en 1741.

[2] Cf. dans sa traduction de Jeremy Collier : "Phèdre est modeste, tout insensée qu'elle est. Si Chacsper avait pris les mêmes précautions pour la jeune Orphélie (personnage d'une pièce titulée Hamlet) tout en eût été beaucoup mieux."

not to be "une faible estampe d'un beau tableau", mais lançait sa malédiction aux faiseurs de traductions littérales qui, en traduisant chaque parole, énervent le sens.[1] Prévost relevait le gant et opposait à la paraphrase voltairienne une version en prose serrant le texte de plus près.[2] En 1738 il donnait une vie de Shakespeare et l'analyse des principales pièces.[3]

Mais c'est P. A. de La Place qui, en 1746, embrassait le plus complètement l'œuvre dans les premiers volumes de son *Théâtre anglais*, composés d'expositions, d'analyses et de citations. La méthode était singulièrement arbitraire : selon son bon plaisir le critique résumait, supprimait, traduisait en prose ou en vers, mais l'intention était bonne malgré quelques jugements de ce genre : "Ophélie ridiculement habillée de paille et de fleurs chante de vieilles chansons ridiculement lugubres." Les analyses étaient fidèles. Dans *Hamlet*, la scène des fossoyeurs, dont se gaussait Voltaire,[4] était jugée digne d'être traduite.

Soumarokov, attentif à tous les événements littéraires de France ne pouvait donc manquer de faire cette connaissance indirecte de Shakespeare

[1] *Lettres philosophiques*. Dix-huitième lettre sur la tragédie.

[2] Le *Pour et Contre*, 1733, n° 12. De son côté la *Bibliothèque Britannique* se livrait au même exercice sur "ce que M. de Voltaire fait dire" à Hamlet.

[3] *Ibid.* 1738, tome XIV.

[4] Cf. sa *Dissertation sur la tragédie ancienne et moderne*, en tête de *Sémiramis*, etc.

et particulièrement de *Hamlet*. La circonstance rapportée par Th. Koni,[1] qu'en 1748 l'acteur allemand Conrad Ackermann soit venu jouer à Saint-Pétersbourg non seulement des pièces de Molière, Destouches, Schlegel et Gellert, mais aussi *Hamlet* et *Richard III* pourrait n'être pas étrangère au choix définitif du dramaturge russe. Elle expliquerait aussi la ressemblance du monologue de Dimitri Samozvanets[2] avec celui de Richard III.[3]

Malheureusement *Hamlet* "tragédie d'Alexandre Soumarokov", imprimée en 1748[4] et représentée en 1750[5], n'a qu'un lointain rapport avec son homonyme anglais. Les personnages principaux sont Claudius, roi illégitime de Danemark, Gertrude, Hamlet, Polonius confident de Claudius, Ophélia, Armance *confident* de Hamlet, Flémina, *confidente* d'Ophélia, Ratouda, nourrice d'Ophélia, le page de Hamlet et des guerriers. La scène se passe "dans la maison royale." Hamlet se plaint que la voix de son père assassiné, entendue en songe, ne laisse aucun repos à sa conscience. La voix, qui lui a révélé le crime de Claudius, le presse de punir le régicide et de délivrer "les

[1] *Le théâtre russe, sa destinée et ses historiens.* (*Rousskaïa Stsena*, 1864, n° 5.)

[2] Acte II, sc. 7.

[3] Acte V, sc. 3.

[4] Imprimerie de l'Académie des Sciences, 1748. Saint-Pétersbourg. (Sans aucune mention d'imitation de Shakespeare.)

[5] Le 19 février 1750, selon l'hypothèse de V. Lebedev.

citoyens ". Devra-t-il donc voir une ennemie dans son amante Ophélia dont le père fut l'instrument du meurtre à venger ?

Il répond à Armance qui lui représente les douleurs qu'il se prépare :

> Je veux me prouver par mon malheur
> Que je puis être le maître de mon amour.
> J'aime Ophélia, mais un noble cœur
> Doit être juste, qu'il soit captif ou libre.

Il déclare à sa mère, inquiète de son air soucieux, qu'il connaît toutes les circonstances du crime. Gertrude avoue, sanglote, se repent, redoute l'enfer qui "la dévorera", et songe à se retirer au désert. Armance tente d'apaiser la colère de son ami par des phrases sentencieuses :

> Qui pleure son péché sent déjà son péché.

A l'acte II, Claudius, las de ses forfaits, essaie de prier :

> O Dieu ! voici devant toi cet homme exécrable
> Qui n'a rempli sa vie que de honte,
> Combattant la vérité, zélateur d'actions honteuses,
> Ennemi de toi, ennemi de son prochain, meurtrier, bourreau,
> Je n'ai plus la force de supporter mes forfaits :
> Force-moi, force-moi à demander pardon.
> Inspire-moi le désir de chercher ta bénédiction,
> Je ne puis en moi-même trouver cette ferveur.
> Rempli de toutes les passions odieuses à la Divinité,
> Je n'ai dans ma conscience pas une étincelle de bien.

Par quoi dois-je commencer mon repentir ?
Il m'est tout à fait impossible de quitter le trône,
A quoi bon me repentir et rejeter mon venin,
Si mes pensées demeurent éloignées de toi ?...

Il s'endurcit dans le mal sur les exhortations de Polonius qui lui propose de faire périr l'héritier du trône et sa mère, et d'épouser ensuite Ophélia. Il traite de folle Gertrude qui le conjure de confesser son crime comme elle l'a fait, et d'abdiquer en faveur de Hamlet aimé du peuple. Gertrude s'épanche dans le sein de Ratouda, qui elle aussi, pressée de remords, avait tout avoué à Armance. Restée seule, elle invoque en pleurant le souvenir de son premier mari, et dit qu'elle se suiciderait si le suicide n'était un péché.

A l'acte III, Polonius annonce à sa fille qu'il va la marier à Claudius, et que Gertrude sera mise à mort. Ophélia proteste et, après le départ de son père, découvre en un monologue ses sentiments pour Hamlet qu'elle aimerait "même esclave". Celui-ci fait irruption l'épée nue et veut chasser son amante qu'il accuse d'être maintenant son ennemie ; mais elle se justifie et sort avec lui. Armance et Ratouda s'entretiennent de l'impatience du peuple qui aspire au renversement de Claudius. — Hamlet reparaît ébranlé par les prières et les larmes d'Ophélia, et ne sait à quoi se résoudre : qui écouter, un père ou une amante ? Il étreint son "glaive" fidèle et médite :

Faut-il ouvrir la porte du tombeau et terminer mes maux ?
Ou dans ce monde encore patienter ?
Quand je mourrai, je m'assoupirai... je m'assoupirai et je dormirai,
Mais quels rêves cette nuit me présentera-t-elle ?
Mourir et entrer au tombeau... tranquillité charmante...
Mais de quoi sera suivi le doux rêve ?... On ne le sait.
Nous savons ce que nous promet généreusement la Divinité.
Il y a de l'espoir, l'esprit est vaillant, mais la nature est faible.
O mort, heure odieuse ! minute plus atroce que tout,
Dernier malheur plus cruel que tous les malheurs,
Imagination qui nous tourmente,
Indicible effroi des cœurs les plus hardis,
A ton seul nom toute la chair frémit
Et du port elle est rejetée dans les flots.
Mais si avec ses maux la vie était ici-bas éternelle,
Qui ne voudrait de ce paisible rêve ?
Qui pourrait supporter les persécutions de l'infortune,
Les maladies, la misère, et les attaques des puissants,
L'injustice de juges sans conscience,
Le pillage, les offenses, le courroux, l'infidélité des amis,
Le poison que verse au cœur des grands les lèvres de la flatterie,
Si nous vivions éternellement, et si le chagrin vivait éternellement [avec nous,
En de telles circonstances il nous faut la mort ;
Mais ah ! dans tous les maux elle est terrible...

Il se décide à obéir à sa conscience, de peur que le peuple ne dise que l'amour a triomphé de l'héroïsme. Il préviendra Gertrude pour que seul coule " le sang des tyrans ".

A l'acte IV, Ophélia se désespère de ne pouvoir ni sauver son père, car Hamlet est inflexible, ni réaliser son doux rêve de mariage. A Polonius qui vient lui répéter sa sommation d'épouser Claudius,

elle réplique en l'adjurant d'abandonner le tyran, et de craindre la fureur populaire. Polonius en courroux la renie, et lui promet la mort pour le jour même. " Béni soit le jour où je mourrai ! " répond-elle simplement. Le roi entre et approuve cette condamnation : " Sois ferme, mets-la vite à mort ", conseille-t-il au tendre père, qui sort en criant à sa fille :

Je t'arracherai l'âme dans les tortures !

Ophélia, restée seule, fait ses adieux à la vie :

Adieu, pays et ville natale !
Délivrez-vous de votre joug !
Palais où j'ai grandi, infortuné palais,
Adieu pour toujours...
Adieu très cher prince...

Elle est emmenée par les gardes.

A l'acte V, Polonius a soudoyé " cinquante esclaves " pour assassiner Hamlet et Gertrude, et Claudius le presse de faire périr Ophélia. Lorsque celle-ci arrive sous escorte, Polonius prend l'assistance à témoin de la manière dont il va tuer sa fille. Par faveur royale, le palais et non la place publique servira de lieu d'exécution. Interrompu par un guerrier qui vient annoncer le siège du palais par le peuple, " jeunes gens, vieillards, *sexe féminin* et enfants ", le justicier conseille au roi d'aller calmer l'émeute ; puis, saisissant Ophélia qui s'écrie : " Tue-moi comme tu as tué le tsar...

Hamlet m'aimait..." il va la transpercer, lorsqu'il est brusquement désarmé par un bras puissant. C'est Hamlet arrivé avec Armance et des soldats. A son tour il veut tuer Polonius, mais surseoit au châtiment, à la prière de sa bien-aimée. Ophélia rappelle au prince les heures meilleures de leurs amours, le temps où, lorsqu'elle était triste, il lui baisait les mains ; elle le supplie de ne pas ruiner cet amour, en faisant périr Polonius. Hamlet persiste dans sa résolution, et veut s'éloigner ; elle le retient et lui demande de la tuer avant de tuer son père. Le héros cède à tant d'amour filial ; il raconte comment, ayant échappé au guet-apens de ses ennemis, il a, aidé du peuple, massacré Claudius, après avoir mis Gertrude en sûreté auprès du tombeau de son premier époux. Un guerrier survient apportant la nouvelle que Polonius s'est suicidé en maudissant Ophélia et Hamlet. L'orpheline se rend ce témoignage qu'elle a fait tout son devoir, et elle conseille à Hamlet d'aller se montrer au peuple, tandis qu'elle ira "rendre à la nature les derniers devoirs."

Telle est cette tragédie où l'on retrouve avec la stricte observation des unités et des conventions classiques, la préoccupation cornélienne du conflit entre l'amour et le devoir, et des souvenirs du *Cid*. On y rencontre aussi, comme dans Voltaire, les couplets de morale civique et les maximes à l'usage des rois, mais qu'y reste-t-il du *Hamlet* shakespearien ? Une vague parenté dans la situa-

tion, et l'imitation maladroite des deux monologues de l'acte III.

V. K. Trediakovski ayant écrit au sujet de l'œuvre de son rival : " *Hamlet*, comme le disent des témoins oculaires, a été traduit en prose de l'anglais de Shakespeare, et de la prose, l'honorable auteur l'a mis en vers russes ", Soumarokov offensé protesta orgueilleusement : " Mon *Hamlet*, sauf le monologue à la fin du troisième acte et l'agenouillement de Claudius, ressemble à peine à la tragédie de Shakespeare. " [1] Cette naïve fatuité disait vrai. Seule l'influence du monologue *To be or not to be* devait encore se faire sentir dans un passage de *Sinav et Trouvor* en 1750.[2]

Au reste, si le dramaturge russe repoussait aussi énergiquement le parrainage britannique, c'est qu'il partageait l'opinion de Voltaire sur les " irrégularités barbares " et les " fautes grossières " [3] dont les œuvres de Shakespeare sont remplies. Passant en revue dans une épître sur la poésie, les écrivains glorieux qui peuplent " l'Hélicon ", il place après les Grecs et les Romains, Malherbe, Rousseau, Quinault, Milton, Shakespeare " quoique non cultivé "... et il ajoute en note : " Shakespeare, tragique et comique anglais dans lequel il y a beaucoup de mauvais et extraordinairement beaucoup de bon. Mort le 23 avril 1616 à 53 ans."

[1] *Réponse à la critique* (Œuvres X, p. 103.)

[2] Dans le monologue d'Ilmena. (signalé par V. A. Lebedev.)

[3] Voltaire. *Discours sur la tragédie.* A Mylord Bolingbroke (En tête de *Brutus.*)

Les notes enthousiastes sur Milton, Voltaire, Corneille, Racine, Rousseau, La Fontaine " dont les œuvres paraissent composées par les Muses elles-mêmes ", Molière, " le plus glorieux des comiques du monde ", ne connaissaient pas ces restrictions.

Le théâtre russe dont Soumarokov était non seulement le fournisseur le plus fécond, mais aussi, à partir de la fondation officielle en 1756, le directeur, ne risquait pas, sous sa tutelle, de s'égarer dans la recherche de voies nouvelles. Toutefois, si l'on en croit le chroniqueur Nosov[1], l'acteur Dmitrevski, qui partage avec F. Volkov la gloire d'avoir été un des fondateurs de la scène russe, aurait en 1759 traduit littéralement et joué *The Life and Death of King Richard III* au Palais d'hiver. Mais il ne reste aucune trace de cette traduction. Ce n'est qu'en 1765 que Dmitrevski fit son premier voyage à Paris et à Londres, et s'il est vrai que Garrick l'initia au répertoire de Shakespeare[2] et lui prodigua les conseils, il n'en resta pas moins fidèle aux traditions dont son ami Lekain lui avait donné le modèle.

Cependant le progrès constant des relations avec l'Angleterre dans les domaines de la diplomatie, des échanges commerciaux, de l'économie politique et rurale, de la vie intellectuelle et mondaine, opérait une lente évolution dans les mœurs et dans les esprits. La vogue des contredanses lon-

[1] Cité par Kolioupanov. (*Rousskaïa Mysl.* 1889, N° 8.

[2] Boulitch. *Soumarokov i sovremennaïa emou kritika.* 1854.

doniennes à la cour [1], l'engouement pour les draps [2], les voitures [3], les maisons et jardins anglais pouvaient n'être que des caprices passagers. Mais le mouvement était plus significatif.

Le *Jivopisets* écrivait : " Les Anglais ont remplacé les Français ; maintenant les femmes et les hommes s'efforcent à l'envi d'imiter quelque chose des Anglais ; tout ce qui est anglais nous semble maintenant bien, charmant, tout nous séduit. Et par malheur nous sommes si partiaux envers l'étranger que souvent nous estimons vertus leurs défauts même. Nous appelions noble liberté l'insolence française, et maintenant nous appelons la grossièreté anglaise noble grandeur d'âme. Certains d'entre nous ont admiré les acteurs provinciaux ambulants anglais, mais nous avons les nôtres qui égalent les meilleurs acteurs et actrices anglais ; cependant nous ne les admirons pas, parce qu'ils sont russes... " [4]. Pour mettre à la mode son article, Novikov l'appelait *Promenade anglaise*. Lui-même avait, comme ses confrères des *Ejemêsiatchnya sotchinenia* et de la *Vsiakaïa Vsiatchina*, emprunté au *Spectator* la forme et quelquefois le fond de ses polémiques [5].

[1] *Arkhiv Vorontsovykh*, V, p. 14.

[2] *Trouten*, 15 septembre 1769.

[3] *Jivopisets*, I, n° 20.

[4] I, n° 13.

[5] Sur les plagiats de la *Vsiakaïa Vsiatchina*, voir l'excellente étude de V. Solntsev (*Journal Ministerstva Narodnago Prosvéchtchenia*, 1892, n° 1.)

A côté de parents qui enseignaient le français et l'allemand à leurs enfants pour que ceux-ci « bavardassent en langue étrangère avec des Français et des Allemands vagabonds[1] » il en était qui initiaient leurs enfants aux langues « française, *anglaise* et allemande » pour « éclairer leur raison et embellir leur mémoire par la lecture des illustres auteurs[2] ».

Plus les possibilités de comparaisons s'élargissent, et moins le dogme de l'infaillibilité classique conserve de fidèles. En 1769 l'*Adskaïa Potchta* se plaint déjà que le goût change : « Jadis chacun admirait Molière et le *Misanthrope;* aujourd'hui beaucoup préfèrent à cette comédie leurs propres extravagances... »[3]. Evidemment l'anglophilie sert plus l'Angleterre des Georges que celle d'Elisabeth, et moins Shakespeare que Milton[4], Pope, Addison[5], Locke, Fielding[6]. Ce sont plutôt des pièces du XVIIIe siècle qui devaient se jouer sur le théâtre anglais établi l'hiver 1767 à Saint-Péters-

[1] *Poustomelia*, 1770, juin.

[2] *Ibid.*

[3] Lettre I.

[4] Le poète V. P. Petrov, envoyé à Londres en 1772 par Catherine II, traduisit pendant son séjour en Angleterre *Paradise lost.*

[5] Dès 1731 Schumacher suggérait à Trediakovski de traduire des extraits du *Spectator.*

[6] En 1767, Bolotov, ayant entrepris une traduction du « glorieux » roman *Amelia*, s'était aperçu avec dépit, au bout de trois mois d'efforts, que le roman avait déjà été traduit en russe ! (Cf. ses *Zapiski.*)

bourg dans la maison du négociant Rair[1], ou à la "comédie anglaise" qui d'après le *Jivopisets* [2], était, chaque lundi, le rendez-vous des gens à la mode.

Toutefois le nom de Shakespeare apparaît de loin en loin dans les journaux. En 1769 l'*Adskaïa Potchta* paraphrase le jugement de Voltaire : "Shakespeare, cet ancien tragique, encore aujourd'hui adoré des Anglais, avait des pensées très élevées, était spirituel et savant, mais entêté et de mauvais goût. Toutes ses tragédies sont devenues maintenant d'étranges farces, où les caractères sont décrits et mêlés sans choix. Dans son *Jules César*, des plaisanteries qui conviennent à de grossiers artisans romains sont introduites dans la très importante scène entre Brutus et Cassius... „ [3]. Mais le public russe n'a pas encore été mis en face d'une traduction littérale de Shakespeare. Ce n'est qu'en 1772 qu'il en connut les premiers fragments. A cette date, N. I. Novikov, le grand novateur, publie dans ses *Vetchera* [4], le monologue que, au cinquième acte de *Romeo and Juliet*, Romeo prononce devant le cadavre de Paris. Une analyse

[1] Staehling, *Zur Geschichte des Theaters in Russland* (dans Haigold von Russland. Riga, 1769, I, p. 429). Une seule pièce est mentionnée *The jealous husband*, jouée devant l'ambassadeur Tchernychev, par Mr. Rair, Mr. et Mrs. Brooks et miss Cook.

[2] 1, n° 4.

[3] *Adskaïa Potchta* (cité par A. Afanasiev. *Rousskie satiritcheskie journaly*, 1769-74, pp. 78-79 — (1859.)

[4] 1772, I, p. 14.

succincte du drame éclairait la situation. La traduction "de l'anglais", œuvre probable de M.V. Souchkova, comprenait quarante-quatre vers hexamètres blancs et n'était infidèle qu'en présence des expressions hardiment imagées qu'elle supprimait ou affaiblissait. Grâce à cette toilette, Shakespeare pouvait faire décente figure à côté du *Caton* d'Addison qu'on lui donnait pour pendant.

C'est seulement trois ans plus tard [1] que paraît le premier manifeste de franche admiration, sous la forme d'une "lettre d'un anglomane à un des membres de la libre assemblée russe". [2] L'auteur anonyme l'avait écrite comme préface de sa traduction du monologue de *Hamlet :*

"Il faut, disait-il, se sentir des dons extraordinaires ou être extraordinairement audacieux pour traduire Shakespeare, surtout ces célèbres endroits de ses œuvres où la force de l'imagination, des pensées et de l'expression ont quelque chose d'exquis et d'excellent : cependant, sans avoir les qualités qui sont nécessaires à une telle entreprise, et étant uniquement épris de quelques endroits des œuvres de Shakespeare, j'ai osé traduire quelques-uns de ses vers qui sont si connus que tous ceux qui savent lire les connaissent par cœur, et nommément l'illustre monologue de *Hamlet*..."

[1] Mentionnons, à titre de simple curiosité, qu'en 1773 paraissait à Saint-Pétersbourg *Timon le Misanthrope*, comédie en trois actes avec prologue, œuvre de M. Allainval, traduite du français en exceptant de l'original les ballets et les chœurs.

[2] *Essais des travaux de la libre assemblée russe auprès de l'université de Moscou*, II, pp. 257-260. Moscou. 1775.

Après avoir conté comment il s'est inspiré de l'exemple d'un peintre de Naples qui, quoique peu habile technicien, avait, à force d'amour, fait une remarquable copie de la *Danaé* du Titien, il continue :

" Je trouvai que si, imitant ce peintre, j'essayais de pénétrer le sens shakespearien et de le rendre exactement, je pourrais faire une œuvre analogue à la copie de *Danaé* et rendre service à ceux qui veulent avoir une faible idée du genre de composition, de l'association des pensées, et de la liberté hardie de cet écrivain exquis. Je n'ai pas été arrêté en me rappelant que Voltaire avait traduit ce monologue. Tous les Russes ne savent pas la langue française. En outre, ayant comparé cette traduction avec l'original, je vis que Voltaire se mesurait plus avec Shakespeare qu'il ne le traduisait et que si l'on retraduisait sa traduction en anglais, personne ne reconnaîtrait que c'est une œuvre de Shakespeare. J'ai encore trouvé qu'il est presque impossible de parler en langue française comme Shakespeare parle en langue anglaise, mais en russe on peut au moins l'imiter, et garder sinon sa force et sa couleur, du moins son esprit. J'ai rencontré seulement une difficulté qui cependant provient plutôt de la nature de notre imagination que de la nature de notre langue. Nous donnons plus d'entraves à notre style qu'il ne sied à la liberté de notre langue. Il semble que ces expressions métaphysiques qui animent et embellissent le style, ne sont pas assez reçues par nous, et si je ne me trompe, j'ai remarqué que chez nos écrivains qui ont eu l'imagination la plus vive et la plus chaude, les choses inanimées sont moins douées de vie, et les phénomènes

intellectuels sont plus rarement représentés sous une forme sensible que chez les écrivains étrangers et particulièrement chez les Anglais. Ceux-ci, peut-être, donnent à leur imagination trop de liberté, mais il me semble que ce défaut même est la source des beautés qui abondent tant dans leurs œuvres. Je ne sais jusqu'où nous pouvons les imiter... »

Suivaient des phrases de politesse à l'égard de la *Libre assemblée russe*, seule juge du profit que ces imitations pourraient apporter à l'enrichissement de la langue. La traduction, en hexamètres blancs, était généralement précise, bien qu'elle sacrifiât encore nombre de ces mots concrets et imagés dont la cause venait d'être plaidée si chaleureusement.

Le coup de cloche était sonné ; non seulement le génie de Shakespeare était posé comme supérieur à tout rival, mais on refusait même à la langue française l'aptitude à l'interpréter. Faut-il voir dans cette audacieuse attitude l'aboutissement fatal de l'anglomanie russe, livrée à sa propre action ? Sans doute le terrain était bien préparé, mais il semble que les semences soient venues d'ailleurs. De 1762 à 1766 Wieland avait publié sa grande traduction de Shakespeare, d'un effet si considérable en Allemagne. L'école de Gottsched perdait toute chance de vivre. En 1767 et 1768 Lessing, formulant avec décision ce que chacun sentait plus ou moins clairement, lançait sa *Hamburgische Dramaturgie* comme un bélier contre la

forteresse classique. Sous ses attaques passionnées s'écroulaient les anciennes idoles, et Shakespeare divinisé régnait seul dans l'olympe dramatique. La sensation produite en Allemagne dépassait les frontières, et naturellement allait, avec le temps, gagner la Russie.

Non moins que les relations fréquentes entre les deux pays, le tempérament russe lui-même devait aider à cette diffusion. Parler d'abrogation des règles, recommander la simplicité et le naturel, c'était d'avance avoir cause gagnée auprès d'esprits impatients des contraintes. D'autres raisons agissaient : l'assurance avec laquelle la " solidité " germanique dénonçait la " frivolité " française, l'impétuosité de l'offensive qui devait enflammer des âmes jeunes et sensibles, et flatter d'obscurs instincts de ressentiment contre une discipline longtemps imposée. Evidemment la pensée allemande ne pénètre pas rapidement la masse et l'empreinte française est trop marquée pour s'effacer en quelques années ; la fermentation ne sera longtemps sensible que chez les initiés, et elle se traduira plus par des articles et des traductions isolées que par des modifications profondes de la technique dramatique. La poétique de la *Mort de César* [1] ou même du *Brutus* [2] de Voltaire satisfait encore, à la fin du siècle, le goût de la majorité.

Même à la nouvelle propagande la France n'est

[1] Traduit par V. Ievlev en 1777.

[2] Traduit par le même en 1783.

pas étrangère. N'est-ce pas chez elle que depuis 1776 se publie la monumentale traduction entreprise par Le Tourneur, et qu'en 1773 et 1778 paraissent les pages dithyrambiques de Mercier en faveur de Shakespeare ?[1] Si en 1783 est élaborée à Nijni Novgorod la première version russe de *Richard III*[2], c'est à Le Tourneur qu'elle doit le jour. Le traducteur anonyme, qui jugeait un passage de Voltaire assez bon pour lui servir de préface, éprouvait cependant le besoin de se disculper de tout soupçon d'inféodation à l'école française, et pour trancher de l'homme d'importance, il bâtonnait le guide dont il avait daigné accepter les services : " Cette pièce, expliquait-il, est traduite littéralement, autant qu'il était possible de transporter dans la langue française ce qui dans l'original est hardi et excellent. Celui qui connaît la langue de Shakespeare ne trouvera certainement rien de démesuré dans la manière dont on s'est efforcé de la faire passer dans notre langue. " Il est regrettable que ce Novgorodien ait ignoré l'anglais ; il eût pu sans cela s'épargner une double trahison ; il y a plus d'écart encore entre sa lourde

[1] L. S. Mercier. *Essai sur l'art dramatique.* 1773. — *De la littérature et des littérateurs, suivi d'un nouvel examen de la tragédie française*, 1778.

[2] Imprimée à St-Pétersbourg en 1787 sous ce titre : *La vie et la mort de Richard III, roi d'Angleterre, tragédie de M. Shakespeare qui vécut au XVI*e *siècle et mourut l'an* 1576. Traduite de la langue française à Nijni-Novgorod l'an 1783. Imprimée à St-Pétersbourg, l'an 1787.

prose russe et la langue de Le Tourneur, qu'entre celle-ci et celle de Shakespeare.

Toutefois cette attitude condescendante envers la langue française est un signe des temps. L'anglomanie se développe de plus en plus dans la haute société. Les privilèges de l'aristocratie anglaise exercent sur la noblesse russe un vif attrait. Les voyages en Angleterre se multiplient, et l'on en revient plein d'admiration pour les vertus, les lois, le flegme britanniques. On émaille sa langue de mots anglais, Alexandre Kourakine va jusqu'à déclarer que s'il n'était né Russe, il voudrait être Anglais ![1]

Catherine II donne l'exemple. Malgré ses relations bien connues avec Voltaire et les Encyclopédistes, elle ne cache pas son dédain pour le caractère français. Elle projette de prendre la Grande Charte pour modèle de constitution. Elle affirme " aimer naturellement les Anglais. " Aussi est-ce sans surprise que, dans le domaine littéraire, on la voit se tourner vers Shakespeare. L'élève de Voltaire se souvient alors qu'elle est Allemande et préfère aux truchements français la traduction d'Eschenburg dont les treize tomes avaient paru de 1775 à 1782. Le premier fruit de sa lecture fut, en 1786, la comédie en cinq actes qu'elle tira des *Merry Wives of Windsor*, et qu'elle intitula : *Voilà ce que c'est que d'avoir un panier et du linge* (*libre et très faible adaptation de Shakespeare*).

[1] E. Haumant. *La culture française en Russie*, p. 122.

Le titre russe est emprunté à une exclamation de Ford dans la dernière scène de l'acte III : "*This 'tis to have linen and buck-baskets!*" L'action se déroule à Saint-Pétersbourg ; Falstaff devient Iakov Vlasievitch Polkadov, Fenton-Fintov, Shallow-Chalov, Slender-Lialioukin, Page-Papin, Ford-Fordov, Evans-Vanov, le docteur Caius-Kajou, et l'universelle[1] Mrs Quickly se mue en la marchande française madame Kiéla. Mrs Page reçoit l'harmonieux prénom d'Akoulina.

Catherine II s'est bien gardée de négliger ce ressort comique d'une infaillible action dans tous les temps, et qui est la mise à la scène d'étrangers parlant et prononçant grotesquement la langue nationale ; mais ne voulant pas que le moindre ridicule effleurât un prêtre, elle a remplacé le jovial pasteur gallois par le laïque Vanov, compère de Shallow et de Slender, et elle a déversé sur Mrs Quickly, devenue la Française Kiéla, le ridicule que Shakespeare avait — avec combien d'indulgente bonhomie — attribué à Evans.

Falstaff-Polkadov a subi une curieuse métamorphose. L'ivrogne "flamand", la baleine au ventre gonflé de tonnes d'huile échouée à Windsor, est devenu un élégant petit-maître, toujours habillé, coiffé, chaussé à la dernière mode, et qui après un voyage en "Europe" ou "Erlope" ainsi qu'il le

[1] "*One mistress Quickly, which is in the manner of his* (*Dr Caius*) *nurse, or dry nurse, or his cook, or his laundry, his washer, and his wringer*". (1, 2.)

dit et un séjour en France, est revenu plein de dédain pour ses compatriotes, conscient d'une supériorité qu'il affirme en mêlant à ses propos des parallèles désobligeants entre les coutumes française et russe, en émaillant ses discours de phrases françaises : " Chez nous, à Paris " dit-il avec la désinvolture de Ivanouchka dans le *Brigadier* de Fonvizine ; et l'on songe à la phrase fameuse : " Tous ceux qui ont été à Paris ont le droit, en parlant des Russes, de ne pas se compter comme tels, parce qu'ils sont déjà plus Français que Russes ".[1] Catherine a sans doute jugé plus vraisemblable de prêter à un séducteur professionnel des manières plus distinguées : Polkadov se jette aux pieds de Fordova comme Ivanouchka aux pieds de la conseillère ; il déclame en un jargon de ruelle, ce dont Falstaff se disait incapable ;[2] et devant ce pâle fantoche on se prend à regretter la trogne enluminée et la barbe de bouc de sir John, son gros rire secouant ce "portly belly" qu'arrosèrent tant de gallons de "sack", son imperturbable sang-froid, et jusqu'à son cynisme. Evidemment Catherine, en en faisant un dandy gallomane, a poursuivi le même but que Fonvizine, elle a voulu jeter le discrédit sur une éducation, qui, par son extravagant esprit d'imita-

[1] *Le Brigadier*, acte III, scène 3.

[2] *Come, I cannot cog, and say thou art this and that, like a many of these lisping hawthorn buds that come like women in men's apparel, and smell like Buckler's-bury in simple-time.* (III, 3.)

tion et son asservissement aux modes d'Occident, allait à l'encontre des efforts clairvoyants de l'impératrice pour dégager et affirmer la nationalité russe.

Le rôle de la marchande Kiéla, entremetteuse rouée, et qui s'exprime en un amusant galimatias franco-russe,[1] égratignait encore le prestige français. On y perdait malheureusement le pittoresque du personnage de Mrs Quickly, affairée, obséquieuse et habile avec ses gestes et ses protestations de sincérité, sa feinte sympathie pour ceux qu'elle trompe et sa verbosité de femme du peuple.

Nous ne nous arrêterons pas à relever les changements de détails introduits par la traductrice, l'impuissance à rendre non seulement les jeux de mots, mais même les plaisanteries de terroir et certains traits qui peignent un caractère,[2] l'exagération de certains effets comiques dont le grossissement même compromet l'humour. L'emphase

[1] V. Lebedev (*Rousski Vêstnik*, 1878, 3) a remarqué très justement que, par une étrange inconséquence, dans la scène 6 de l'acte V, Kiéla habillée en sorcière, parle en un russe très pur. C'est aussi Kiéla qui récite les vers russes, *Zelenya. bêlya*... composés sans doute par Khrapovitski.

[2] Lialioukin demande à Papin s'il est vrai que sa chienne s'est blessée. Papin répond : " Elle ne s'est pas blessée, on l'a blessée. " Cette phrase n'a aucun intérêt. Au contraire dans Shakespeare, Slender demande: " Comment va votre lévrier roux ? J'ai entendu dire qu'il a été battu à la course à Cotsale ", et Page, piqué dans son amour-propre de chasseur réplique : " On n'a pas pu en juger, monsieur. " — " Vous ne l'avouerez pas, vous ne l'avouerez pas ! " ricane Slender.

lyrique de Falstaff comparant Mrs. Page à une région de Guyane, " toute or et abondance " et rêvant de faire des deux femmes ses Indes orientales et occidentales, devient dans la traduction une plate comparaison ; le discours suivant, qui dans Shakespeare éclate comme une sonnerie de victoire,[1] s'abaisse dès la seconde phrase de Polkadov, à une énumération prosaïque et insipide des différents secrets de mode rapportés de Paris. La lettre de Falstaff, traduite dans son sens général, mais dépouillée de toutes les finesses de forme qui en font le charme et l'esprit, paraît grossière et inepte. Les personnages secondaires, que le génie de Shakespeare avait marqué d'une personnalité originale, ne sont plus dans la pièce de Catherine que d'incolores silhouettes.

L'hôte aussi, *mine host of the Garter*, joyeux compagnon, facétieux, fort en gueule, mais serviable, avec son gros bon sens, de la vraie lignée de l'hôte du Tabard à Southwark, " *bold of his speche, and wys,... eek therto right a mery man* "[2] est, dans l'œuvre russe, réduit à un rôle insignifiant; Catherine est incapable de camper ces types ou d'en goûter l'humour ; aussi a-t-elle fait dans la pièce de nombreuses coupures, parmi lesquelles la plupart des scènes où apparaissait l'hôte.

L'épisode comique du " duel " entre Caius et

[1] *Sail like my pinnace to these golden shores. — Rogues, hence, avaunt !* (I, 3).

[2] Chaucer, *Canterbury Tales, The Prologue*, vers 755-757.

Evans, et dont l'hôte tient les fils, est sacrifié, et cette suppression qui tarit une source de gaieté et de bonne humeur, rend inintelligibles certaines situations. L'extraordinaire gaieté de l'hôte, que Papin attribue à l'ivresse ou à la bourse bien garnie, s'expliquait naturellement dans Shakespeare par la pensée du bon tour joué au pasteur gallois et au médecin français. D'autres scènes, en général les plus pittoresques, sont omises : scène du vol des chevaux, scène à l'auberge de la Jarretière, scène entre Falstaff et Pistol et qui met en lumière la déloyauté de Falstaff, scène où Mrs Quickly persuade Falstaff d'accepter un troisième rendez-vous, scène charmante de l'examen de latin de William Page élève d'Evans, en présence de sa mère et de Mrs Quickly...

D'autres sont tronquées et mutilées, ainsi que tout l'acte V, si joliment fantastique, avec son décor de songe d'une nuit d'été, ses rondes de faux lutins sous le clair de lune, l'épreuve du feu, le chœur de railleries accablant l'infortuné satyre, et la flèche du Parthe que lui décoche Ford.[1] Même des personnages aussi effacés que Fenton et Anne Page ont dans Shakespeare des traits, des mots qui leur donnent une personnalité. Catherine a méconnu ces intentions en ne traduisant pas les vers où Fenton confesse honnêtement à Anne qu'il

[1] *Sir John,*
To Master Brook you yet shall hold your word ;
For he, to-night, shall lie with Mistress Ford.

l'avait d'abord courtisée *for money's sake* et la réflexion d'Anne: " Oh ! le monde de défauts vils et laids qu'embellit un revenu de trois cents livres! " [1]

Les monologues sont réduits à quelques lignes ou omis : que ce soit Fordov-Ford ou Polkadov-Falstaff, Catherine ne leur laisse jamais le temps de penser tout haut ; plus vite ! toujours plus vite ! Il semble qu'elle ait voulu mener une action dramatique comme une campagne de guerre; il ne faut ni traînards, ni batteurs de buissons. Elle coupe, taille, et l'infortunée comédie devient semblable à ces arbres ébranchés dont la barbarie savante d'un jardinier a fait une colonne où les oiseaux ne se posent plus.

Les rares additions — car il y en a quelques-unes en regard des suppressions — ne témoignent pas du goût le plus sûr. Les passages où Falstaff se plaint que ses serviteurs ne parlent ni français ni allemand, où il énumère les nouveautés rapportées de Paris, sont dûs à la conception nouvelle de son caractère; mais qu'Anne Page ait le nez long, que Kiéla-Quickly compare la générosité de Fenton à la ladrerie du docteur qui ne lui a promis en paiement que des pilules, que chaque mot de Lialioukin-Slender soit accompagné d'un hi! hi! hi! niais, ce sont là des innovations qui grossissent la farce et rendent plus large le fossé entre le modèle et l'imitateur.

1 *O, what a world of vile ill-favour'd faults*
Looks handsome in three hundred pounds a-year ! (III, 4)

Ce n'était d'ailleurs qu'un prélude. Lorsque Catherine, en 1786, publia la première de ses " représentations historiques ", *De la vie de Rurik*, elle ajouta en sous-titre pour que nul n'en ignorât: *Imitation de Shakespeare, sans l'observation des règles ordinaires du théâtre.* De même que Shakespeare avait ressuscité l'histoire d'Angleterre, Catherine évoquait les temps mémorables de l'histoire de Russie. Audacieusement elle choisissait l'époque fameuse où la Russie, divisée, victime de l'anarchie et du désordre, demande en un franc aveu d'impuissance, que des chefs étrangers viennent la gouverner. Elle sait merveilleusement prévenir les susceptibilités nationales et " présenter " l'histoire. Gostomysl, prince de Novgorod, étant à la mort, réunit les " anciens " des Slaves, des Krivitches, des Tchoudes, etc., et leur commande d'envoyer des messagers aux Varègues pour prier ses trois petits-fils Rurik, Sineous et Trouvor, nés du roi finnois Ludbrat et de sa fille Oumila, de venir gouverner le pays. Ludbrat et Oumila reçoivent la députation slave, se font exposer la situation critique de la Russie, et autorisent leurs trois fils, revenus d'une expédition longue et victorieuse en Occident, à se partager la succession de Gostomysl. Rurik, Sineous et Trouvor s'installent en Russie. Une expédition est projetée contre les Kazars de Kiev ; mais Rurik doit réprimer des désordres fomentés à Novgorod par Vadim, petit-fils et pupille de Gostomysl, qui avait espéré recueillir la

succession de son grand-père. Vadim est fait prisonnier ; Edwina, femme de Rurik, intercède en sa faveur ; Rurik, conquis par le courage de son ennemi, lui accorde son pardon.

Ce résumé montre que les règles ordinaires du théâtre avaient été délibérément abandonnées ; la scène passe de Novgorod en Scandinavie, de Scandinavie aux rives du Volkhov. Mais si Catherine II ne s'est pas émancipée jusqu'à réunir dans le même acte des pays différents, elle n'a pas craint de varier les décors des scènes ; c'est tantôt un camp au bord de la mer, tantôt un palais, tantôt le port même où abordent les navires ramenant les princes varègues ; puis les rives du Volkhov avec un lointain bois de chênes.

Nous sommes loin de l'uniforme majesté du palais des tragédies classiques. L'idée pittoresque de donner comme décor le bord de la mer et de faire aborder des navires avait heureusement servi Shakespeare. [1]

L'unité de temps a naturellement le sort de l'unité de lieu, et nous pouvons en dire autant de l'unité d'action, la moins tyrannique pourtant. Si l'on ajoute que beaucoup de scènes n'ont que quelques lignes, et que la pièce est écrite en prose, [2]

[1] 2d *part of Henry VI* (IV, 1), par exemple.

[2] Et pour cause : l'impératrice n'écrivait pas de vers. Ségur ayant entrepris de lui expliquer les règles de la métrique, les résultats furent si pitoyables que l'impériale élève renonça vite à ses velléités poétiques. Ségur n'avait jamais rencontré d'oreille aussi rebelle à l'harmonie des vers.

on aura constaté l'influence de Shakespeare sur la charpente de *Rurik*. L'action du modèle apparaît aussi dans certaines situations qui évoquent, quoique faiblement, les chroniques anglaises, et dans quelques traits des personnages. Gostomysl mourant et ordonnant sa succession est une ombre pâle de Henry IV ; la révolte de Vadim, préparée dès l'acte I, a quelque parenté avec les rébellions dans *Henry IV* ; Vadim a l'impétueuse bravoure et l'insolence de Hotspur ; la clémence de Rurik, à la prière d'Edwina, est un geste shakespearien ; ainsi Bolingbroke, supplié par la duchesse d'York, pardonne à Aumerle. Le rideau tombe sur les paroles de Rurik ordonnant l'expédition contre Kiev, prélude de la campagne contre les Grecs : ainsi Henry V, à l'issue du couronnement, annonçait l'expédition contre la France.

Les victoires anglaises sur le continent flattaient le patriotisme britannique ; Shakespeare en a fait le sujet de plusieurs chroniques ; il semble que Catherine ait été inspirée par le même sentiment en plaçant dans la bouche de Rurik le récit de sa triomphale campagne de France.

Il n'est pas jusqu'aux personnages de femmes qui, dans leurs rôles de mère tendre, d'épouse aimante et de femme pitoyable à l'infortune, ne passent comme dans les chroniques shakespeariennes, tel un chant consolant parmi les rumeurs guerrières.

Il est manifeste aussi que Catherine II a voulu

prêter à Rurik les qualités qui font les grands princes : la bravoure, l'esprit politique, l'équité, la générosité, et qu'elle proposait cet idéal à l'admiration nationale, de même que Shakespeare exaltait Henry V, son héros favori.

Mais tout, dans cette pièce, trahit la hâte de la composition.[1] Les personnages n'en sont pas des hommes, ni même des " emplois " ; ce sont des ombres sur toile, et de la coulisse l'auteur leur prête sa voix. Aussi les maximes morales et les préceptes abondent ; l'impératrice ne voulait pas seulement apprendre l'histoire à ses sujets, elle essayait de les édifier. Faut-il ajouter foi au récit de la princesse Dachkova, rapporté par Makarov,[2] et d'après lequel Catherine aurait pensé que les savants anglais, s'intéressant à l'origine normande de Rurik, apporteraient peut-être quelque lumière précieuse pour l'histoire du peuple russe ? La princesse est mieux inspirée lorsqu'elle revendique pour l'auteur de *Rurik* la gloire d'avoir la première en Russie, en pleine mode pseudo-classique, lu, apprécié et essayé de faire connaître Shakespeare. Au reste si celui-ci a le parrainage de *Rurik*, c'est surtout à son mépris des unités qu'il le doit. La lettre à Grimm, du 24 septembre 1786, est explicite :[3]

[1] Le 7 août 1786, Khrapovitski recopie le 1er acte, le 24 août, le 3e, le 28 le 4e et le 1er septembre le 5e. Le 4 octobre la pièce est envoyée pour corrections à G. A. Potemkine, et le 8 pour lecture à P. V. Zavadovski.

[2] *Répertoire*, 1844.

[3] Citée dans l'édition de Pypine (Acad. des Sciences, 1901.)

"...Les faiseurs de comédies font présentement des pièces historiques à l'imitation de Shakespeare, *que nous avons lu en allemand traduit par Eschenburg* ;[1] neuf tomes sont déjà gobés ; les pierres gravées nous servent par-ci, par-là, pour le costume. Une des pièces historiques suivra de près le *Chamane* qu'on joue ce soir. Or, *ces imitations de Shakespeare sont très commodes*, parce que n'étant ni comédies ni tragédies et n'ayant d'autre règle que celle du tact... *je les crois susceptibles de tout* : il n'y a à éviter que l'ennuyeux et l'insipide ; les nôtres auront l'exactitude historique, autant qu'elle ne sera pas choquante, beaucoup de spectacles, de belles âmes et de beaux sentiments, quand ceux-ci viendront à propos, le moins de montre d'esprit de l'auteur qu'il sera possible, la majesté du sujet et des situations de personnages fort intéressantes..." Khrapovitski[2] témoigne du peu d'estime professé pour les unités par Catherine qui demandait pourquoi, alors qu'on pouvait faire tenir vingt-quatre heures en une heure et demie, il serait interdit d'y faire tenir deux ans.

Aussi, satisfaite de sa première tentative, l'impératrice écrivit tout d'une haleine[3] *Les débuts du gouvernement d'Oleg*, accompagnant le titre de la

[1] L'impératrice ne savait pas l'anglais.

[2] *Dnevnik*, 21 sept. 1786.

[3] Le 8 septembre 1786 Khrapovitski recopie l'acte I, le 19 l'acte II, le 22 l'acte III, le 25 l'acte IV, et s'il recopie seulement le 5 octobre l'acte V, c'est que l'impératrice avait été occupée à se documenter dans l'*Encyclopédie* au sujet des cérémonies et des jeux.

formule par laquelle elle avait placé Rurik sous le patronage de Shakespeare. Oleg, chargé de la régence pendant la minorité d'Igor, fonde Moscou, entre à Kiev qu'abandonne Oskold, converti au christianisme, préside au mariage d'Igor et Prekrasa à Kiev, se dirige avec deux mille barques par le Dniépr et la mer Noire sur Constantinople, impose au " tsar " grec Léon un tribut et un traité de commerce, et suspend à une colonne de l'hippodrome le bouclier d'Igor légué à l'admiration de la postérité. *Rurik*, par sa concision, ressemblait à un canevas de drame ; *Oleg* est un livret d'opéra, avec ballet et divertissements. La représentation naïve de la fondation de Moscou, où les prêtres apportent solennellement à Oleg la première pierre et commentent le vol des oiseaux, la cérémonie où les boïarines parent de riches vêtements la rougissante fiancée Prekrasa, tandis que dansent et chantent des jeunes filles, le cortège magnifique du prince Oleg se rendant au temple, le retour, aux sons éclatants d'une marche nuptiale, le festin dans le somptueux palais de l'empereur grec, les danses des nymphes de Flore et de Pomone, au rhythme d'une " très agréable musique ",[1] les jeux de l'hippodrome font plus songer à Quinault qu'à Shakespeare. Cependant Shakespeare, qui ne hait pas le bruit des fanfares, les exhibitions des pompes royales, a sans doute sa part de responsabilité dans cette débauche de pittoresque. On

[1] Indication scénique.

sent un louable effort pour sortir de la grisaille pseudo-classique, et chercher la couleur locale.

Le succès n'est que partiel ; le langage et les sentiments des héros rappellent plus les traditions du XVIIIe siècle que la barbarie slave du Xe. On peut se demander aussi quel plaisir a pu faire au Varègue Oleg la représentation d'un fragment de l'*Alceste* d'Euripide. Mais on doit admirer Catherine d'avoir, malgré son origine étrangère et l'imperfection de ses facultés poétiques, compris le charme des chants populaires russes, et enveloppé de leur fraîche harmonie la scène gracieuse où les *svakhi* [1] et les compagnes de Prekrasa entourent et parent la pudique fiancée. [2]

Il faut aussi lui savoir gré d'avoir, à l'exemple de Shakespeare, introduit des personnages d'humble condition. Ici des soldats échangent leurs impressions sur le passage des bandes hongroises; l'un d'eux émet l'avis qu'on devrait leur interdire de traverser les montagnes ; son compagnon le rappelle au respect de l'autorité : " Ce n'est pas à nous à juger, nous ne connaissons pas toutes les

[1] Les courtières de mariage.

[2] Ces chants si populaires parmi les grandes familles russes, qui avaient leurs chœurs de serfs, ont été empruntés par Catherine à quelques-uns de ces nombreux recueils ou *pésenniki* publiés dans la seconde moitié du XVIIIe siècle.

M. Bezsonov a retrouvé le chœur : *Perekatno krasno solnychko...* sous le n° 33, dans le *pésennik* de M. D. Tchoulkov (1770-74) et le chœur *Po sénetchkam, sénetchkam,* dans le *pésennik* de I. E. Schnor, avec d'insignifiantes variantes.

circonstances... Nos princes savent ce qu'il faut faire... "[1] Catherine avait voulu glisser une leçon, elle a en même temps inconsciemment mis en relief un trait de caractère slave. Plus loin deux bourgeois s'abordent sur une place de Kiev : le premier tient à la main et montre au second un papier décrivant l'ordre du cortège princier, dont ils attendent le passage ; quand le cortège paraît, le premier bourgeois le commente à haute voix. Cette scène est inspirée directement de l'*Henry VIII* de Shakespeare. Deux *gentlemen* venus pour assister à la procession du couronnement de " Lady Anne ", se rencontrent, se saluent en termes analogues, et le premier, par le stratagème du papier, explique le spectacle.[2]

[1] II, 1.

[2] Cf. dans Catherine :

1er bourgeois. — Bonjour, frère.
2e — Bonjour.
1er — Tu es venu évidemment ici pour la même raison que moi.
2e — Je suis venu voir la procession du grand prince se rendant du palais au temple pour le mariage.
1er — C'est aussi pour cela que je suis venu.
2e — Quel est ce rouleau que tu as là à la main ?
1er — Je me suis procuré au palais une liste indiquant l'ordre des personnages dans la procession au sortir du palais.

Cf. Shakespeare (*Henry VIII*, IV, 1) :

1st gentleman. — You are well met once again.
2d — So are you.
1st — You come to take your stand here and behold
The Lady Anne pass from her coronation ?
2d — 'Tis all my business.....
May I be bold to ask what that contains
That paper in your hand ?
1st — Yes ; tis the list
Of those that claim their offices this day,
By custom of the coronation.... etc.

Mais si le procédé est shakespearien, les acteurs ont une physionomie russe. C'est bien un bourgeois de Kiev que ce brave homme illettré qui nous divertit par ses questions naïves, sa hâte comique à aller charrier ses biscuits ; ce n'est pas encore là le réalisme du charretier de *Henry IV*, mais c'est le divorce avec la convention pseudo-classique qui régnait souverainement en Russie. Le prologue de *The Taming of the Shrew* et surtout la scène fameuse de *Hamlet* ont pu aussi donner à Catherine l'idée d'intercaler une représentation théâtrale dans sa pièce.

Le style dans lequel est écrit *Oleg* n'a malheureusement pas plus que *Rurik* bénéficié de l'influence shakespearienne ; c'est toujours la même prose concise et sèche de mathématicien ou de législateur ; à peine découvre-t-on une phrase où l'imagination de l'auteur se hausse péniblement à une comparaison.

Oleg était à peine achevé que Catherine entreprenait une nouvelle "adaptation libre de Shakespeare", la comédie *Le prodigue*,[1] dont le titre

[1] Le journal de Khrapovitski indique que cette pièce fut composée en novembre et décembre 1786.

Le 23 novembre avait été lu le commencement du *Prodigue*, et le 11 décembre Khrapovitski recopiait le 4me acte. L'acte V n'existe que dans l'autographe de l'impératrice, et il est inachevé. Le 1r décembre Khrapovitski dit aussi avoir fait deux chœurs. Nous n'en avons pas le texte ; Pypine émet l'hypothèse qu'ils se rapportent à l'acte III, scène 1. Cette hypothèse nous paraît d'autant plus vraisemblable qu'à cette date Khrapovitski venait de recopier l'acte II et que dans la scène 1, on trouve par deux fois l'indication scénique : "La musique joue et le chœur chante".

rappelle celui de la pièce de Destouches, mais qui est directement inspirée de *Timon of Athens*. Elle supprimait le décor grec, sans préciser toutefois le lieu de la scène, appelant le héros " Tratov ", c'est-à-dire le dissipateur. La disparition des scènes où était ressuscitée la vie grecque, avec son Sénat et ses guerres civiles, influe sur la structure de la pièce et sur le détail de l'intrigue : un tassement se produit et les divisions shakespeariennes s'écroulent. Les deux premiers actes de *Timon* sont fondus en un, et plus on avance, plus la fantaisie de l'adaptatrice se donne libre cours.

Dépouillée de l'illusion historique, sans trouver en échange un milieu qui la " situe ", la pièce ressemble plus à une " moralité " en quarante-cinq tableaux qu'à une étude de caractère et à la réalisation plastique d'une pensée philosophique : Tratov est un prodigue, qui, après avoir épuisé sa fortune par sa magnificence et sa générosité, et jeté un vain appel à ceux qu'il a obligés, s'enfuit, traqué par ses créanciers, et gagne une forêt. Là, plein de haine pour les hommes, il creuse la terre, pour y trouver sa nourriture ; son ami Braguine [1] qui passe dans le bois avec ses trois sœurs, Taïsia, Larisia, Aménaïde, le reconnaît et lui propose ses services. Tratov, qui en creusant, vient de découvrir un trésor, décline cette offre et jette des poignées d'or dans le tablier de Taïsia et Larisia ravies, tandis que la troisième sœur se refuse à rien prendre.

[1] L'Alcibiade, de *Timon of Athens*.

Openka, le bouffon, qui dans la pièce russe joue le rôle du philosophe cynique Apemantus, survient et conseille à Tratov d'épouser cette jeune fille désintéressée. Tratov proteste mollement, puis sur l'insistance de Braguine qui l'invite à le suivre, il confesse qu'il se marierait volontiers, s'il était assuré de trouver " bon cœur et bon caractère, fidélité, honneur et amitié unis à la beauté ". Braguine répond que s'il s'agit d'Aménaïde, ses désirs seront réalisés, " s'ils ne déplaisent pas à sa sœur ".

C'est sur ces mots que se termine le brouillon impérial, et il est permis de supposer que l'achèvement de l'acte V eût montré le prodigue épousant la modeste Aménaïde et se réconciliant par là avec le genre humain. Ce dénouement, si inattendu pour qui a compris *Timon of Athens*, montre mieux que de longs commentaires à quel point Catherine a méconnu son modèle. On conçoit qu'elle ait renoncé à imiter la hardiesse de Shakespeare qui fait paraître Alcibiade entre ses deux maîtresses, bien que cette apparition ait donné à Timon le texte de ses invectives les plus violentes, mais dénaturer cet épisode et s'en servir pour une conclusion banale, voilà qui est quelque peu impertinent. Evidemment l'adaptatrice ne pensait pas être très audacieuse en s'éloignant ainsi du texte : que Timon mourût ou qu'il se mariât, ce n'était qu'une variante de dénouement, introduite pour les besoins d'un auditoire aimant que les choses " finissent bien ". Mais cette variante suffirait à condamner Catherine,

si les pièces à conviction n'étaient déjà si nombreuses. Tratov est un prodigue sans caractère ; loin de se venger de l'ingratitude de ses obligés par la mémorable scène du festin, il s'échappe comme un criminel, enveloppé dans le manteau de son intendant. Devenu misanthrope, c'est très brièvement, et avec une louable modération qu'il se plaint de l'humanité. C'est un Alceste qui rêverait à Eliante. Jean-Jacques Rousseau [1] a soutenu qu'Alceste n'était pas un vrai misanthrope, puisqu'il n'avait que la haine des fripons et des flatteurs. Qu'aurait-il dit de Tratov si résigné et si calme ?

Catherine n'a pas mesuré la grandeur de Timon. Comment d'ailleurs l'eût-elle pu ? Elle n'était pas née poète et qui, sinon un poète, peut traduire Shakespeare ? Elle avait trop l'âme du XVIIIe siècle, encyclopédiste et raisonneuse : analyser, prouver, démontrer, c'était là l'orbite de son activité intellectuelle ; joignez-y un esprit vif qui n'est pas l'humour, et vous aurez un ensemble de qualités rares et précieuses, mais étrangères à la poésie. [2]

[1] *Lettre à M. d'Alembert.*

[2] Un passage du journal de Khrapovitski semble classer la comédie *Le Chamane sibérien* parmi les imitations de Shakespeare. Le 14 juillet 1786, le secrétaire de Catherine écrit : " J'ai collationné avec l'original la comédie *Le Panier*, tirée de Shakespeare ", et le 16 : " J'ai reçu aux mêmes fins *Le Chamane sibérien.* "

Les critiques russes, et parmi eux Lebedev, ont cherché en vain à quelle pièce de Shakespeare Khrapovitski a fait allusion. Nos recherches personnelles ont eu le même insuccès. Nous ne voyons absolument rien de Shakespeare ni dans l'intrigue, ni dans les caractères, ni dans les dialogues du *Chamane.* Cette comédie à laquelle

L'initiative de Catherine pouvait propager et consacrer en Russie la renommée de Shakespeare, elle était encore insuffisante à provoquer le désir de lire le poète anglais, et même à le faire apprécier.

La société russe, malgré son affectation d'anglomanie, continue à chercher dans les livres et les pièces de théâtre français ses lectures et ses divertissements favoris.

le héros Ambane-Laï donne un caractère de farce, par ses gestes étranges et burlesques, ses aboiements, ses miaulements, ses gloussements, visait la franc-maçonnerie ; les personnages qui coudoient le charlatan escroc paraissent devoir à la tradition française les côtés les plus éclairés de leur grise personnalité : la trop mûre coquette Oustinia a l'illusion tenace de Bélise, Prélesta est une ingénue de Molière, la jolie petite scène entre son père et elle * confirme particulièrement cette impression, la suivante Mavra et le valet Prokofi ont la perspicacité et l'astuce de nos valets de comédies... Au reste il n'y a pas imitation ; et bien que cette comédie ne soit pas de mœurs essentiellement russes, nous sommes d'autant plus convaincus de son originalité que le style en est beaucoup plus naturel, primesautier et léger, que dans les " traductions " de l'impératrice.

* IV, 7.

CHAPITRE II

LA RÉACTION CONTRE LE CLASSICISME

Il était réservé à N. Karamzine, élevé par un maître allemand dans le dédain du classicisme français,[1] d'être auprès de ses compatriotes l'avocat le plus éloquent de la gloire de Shakespeare à la fin du XVIIIe siècle. Dès 1785 il combat l'ennui qui le ronge à Simbirsk par la lecture du dramaturge.[2] Bien plus, il entreprend une traduction dont il fait grand mystère, mais que son ami Petrov soupçonne devoir, à son achèvement, jeter le désarroi parmi le monde des " auteurs " moscovites, car, dit-il, " ces pauvres gens iront alors quatre fois par jour trouver le directeur des sociétés typographiques et en recevront des réponses désa-

[1] Cf. la lettre à Lavater, du 14 août 1786, où il rappelle son amour de la langue allemande et de son maître allemand, et où il dit : " Chaque homme raisonnable accordera que les Français sont des fous. "

[2] Cf. lettre de Petrov à Karamzine : 5 mai 1785. (*Rousski Arkhiv*, 1863.) Nous ne savons en quelle langue était faite cette lecture. Il est probable que Karamzine avait le texte anglais mais s'aidait de Le Tourneur.

gréables, à savoir qu'on ne peut imprimer les livres parce que les deux typographies sont occupées à l'impression du Shakespeare russe. "[1] Sa fréquentation du cercle de Novikov, les rapports qu'il eut à Moscou avec le poète allemand du *Sturm und Drang*, Jacob Reinhold Lenz, ne pouvaient qu'accroître son admiration pour le dieu des romantiques.

La traduction mystérieuse vit le jour à Moscou en 1787.[2] C'était la tragédie *Jules César*. Elle était précédée d'une préface, datée du 15 octobre 1786, et qui avait la valeur d'un manifeste. Son importance nous fait un devoir de la donner in-extenso :

" En éditant cette œuvre de Shakespeare, j'estime presque indispensable d'écrire une préface. Jusqu'ici aucune des œuvres de cet illustre auteur n'a été traduite en notre langue : conséquemment aucun de ceux de mes compatriotes qui ne lisent pas Shakespeare en d'autres langues n'a pu se faire de lui une idée suffisante. On peut dire en général que nous connaissons peu la littérature anglaise. Je ne juge pas à propos d'en dire ici les raisons. Je serai content si l'attention de mes lecteurs ne se fatigue pas de ce que je dirai moi-même sur Shakespeare et ses œuvres.

Cet auteur vivait en Angleterre au temps de la reine Elisabeth et était un des grands esprits dont se glorifient les siècles. Ses œuvres sont des œuvres dramatiques. Le temps, ce puissant destructeur de tout ce qui se trouve

[1] *Ibid.*, 20 mai 1785.

[2] *Jules César, en 5 actes, de William Shakespeare, traduction de l'anglais, en prose.* Moscou, 1787.

sous le soleil, n'a pu encore obscurcir la distinction et la grandeur des œuvres de Shakespeare. Presque toute l'Angleterre approuve les éloges donnés à cet homme. Que l'on demande à un Anglais exercé à la lecture ce qu'est Shakespeare : sans aucun doute il répondra: " Shakespeare est grand, Shakespeare est inimitable. " Tous les meilleurs écrivains anglais qui ont vécu après Shakespeare ont étudié avec un grand soin les beautés de ses productions, Milton, Young, Thomson et d'autres auteurs glorieux se sont servis de beaucoup de ses pensées, en les ornant diversement. Peu d'écrivains ont pénétré aussi profondément la nature humaine que Shakespeare, peu ont connu aussi bien que ce peintre étonnant tous les ressorts les plus secrets de l'homme, ses mobiles les plus cachés, la particularité de chaque passion, de chaque tempérament et de chaque espèce de vie.

Tous ses magnifiques tableaux imitent directement la nature, toutes les nuances de ces tableaux étonnent ceux qui les examinent attentivement, chaque classe d'hommes, chaque âge, chaque passion et chaque caractère parlent chez lui leur propre langue. Pour chaque pensée il trouve une image, pour chaque sensation une expression, pour chaque mouvement de l'âme la tournure la meilleure. Sa peinture est forte et ses couleurs sont brillantes quand il veut montrer l'éclat de la vertu ; son pinceau est très flatteur quand il représente le doux mouvement des plus tendres passions ; mais ce même pinceau devient gigantesque, lorsqu'il décrit l'émotion cruelle de l'âme.

Mais ce grand homme, pareil à beaucoup d'autres, n'est pas exempt des reproches piquants de quelques mauvais critiques. Le célèbre sophiste Voltaire s'est efforcé de prouver que Shakespeare était un auteur très

médiocre, rempli de nombreux et grands défauts, il disait : Shakespeare écrivait sans règle, ses œuvres sont à la fois des tragédies et des comédies ou des farces tragico-lyrico-pastorales sans plan, sans lien entre les scènes, sans unité, un désagréable mélange de sublime et de bas, de touchant et de ridicule, de véritable et de faux esprit, de plaisant et d'inepte ; elles sont remplies de pensées qui sont dignes d'un sage et avec cela d'inepties, qui ne sont dignes que d'un bouffon, elles sont remplies de tableaux qui honoreraient Homère lui-même et de caricatures dont Scarron même aurait honte. J'estime superflu maintenant de réfuter longuement ces idées qui ont pour objet de diminuer la gloire de Shakespeare. Je dirai seulement que tous ceux qui se sont efforcés de rabaisser ses mérites n'ont pas pu ne pas dire, contre leur volonté, qu'il y a en lui beaucoup d'excellent. L'homme a de l'amour-propre, il craint de louer autrui pour ne pas, selon lui, s'abaisser lui-même par là. Voltaire est redevable à Shakespeare des meilleurs endroits de sa tragédie, mais malgré cela il le comparait à un bouffon, et le plaçait plus bas que Scarron ; de cela on pourrait tirer une conséquence très injurieuse pour la mémoire de Voltaire, mais je m'en abstiens, en me rappelant que cet homme a quitté notre monde.

Que Shakespeare n'ait pas observé les règles du théâtre, cela est vrai. La véritable cause en était, je pense, son imagination ardente, qui ne pouvait se plier à aucune prescription. Son esprit planait comme un aigle et ne pouvait mesurer son essor à la mesure du vol des moineaux. Il n'a pas voulu observer ce qu'on appelle les unités, que nos dramaturges actuels maintiennent si jalousement ; il n'a pas voulu resserrer dans des bornes son imagination,

il a regardé seulement la nature, sans se soucier de rien d'autre. Il savait que la pensée de l'homme peut voler instantanément de l'ouest à l'est, de l'extrémité du territoire mongol aux frontières de l'Angleterre. Son génie, pareil au génie de la nature, embrassait du regard le soleil et les atomes. Avec un art égal, il décrivait le héros et le bouffon, l'homme d'esprit et l'insensé, Brutus et un savetier ; son drame, comme l'incommensurable théâtre de la nature, est rempli de variété ; mais le tout réuni compose un tout parfait qui n'a pas besoin de la direction des écrivains dramatiques actuels.

La tragédie traduite par moi est une de ses œuvres supérieures. Quelques-uns sont mécontents de ce que Shakespeare, ayant appelé cette tragédie *Jules César*, la continue encore deux actes après sa mort ; mais ce mécontentement paraîtra une erreur si l'on examine tout à fond. César est mis à mort à la fin du 3e acte, mais son esprit est encore vivant, il anime Octave et Antoine, poursuit les meurtriers de César, et ensuite les perd tous. Le meurtre de César est le sujet de la tragédie ; toute l'action repose sur ce meurtre.

Les caractères représentés dans cette tragédie méritent l'attention des lecteurs. Le caractère de Brutus est le meilleur. Le traducteur français des œuvres de Shakespeare [1] en parle ainsi : " Brutus est l'être moral le plus rare, le plus sublime et le plus intéressant. Antoine a dit de lui : *voilà un homme!* Shakespeare, en nous le retraçant, a pu dire : voilà un caractère ; c'est en effet le plus beau qui ait jamais été mis sur la scène. " [2]

[1] *Shakespeare traduit de l'anglais, dédié au Roi. Paris*, 1776, tome I et II gr. 8° (note de Karamzine).

[2] Ce passage se trouve dans l'appréciation dont Le Tourneur fait suivre sa traduction de *Jules César*. (Tome II, p. 380).

En ce qui concerne ma traduction, je me suis efforcé surtout de traduire fidèlement en m'efforçant en outre d'éviter les expressions qui répugnent à notre langue. D'ailleurs que celui qui là-dessus peut raisonner justement raisonne là-dessus. Je n'ai changé nulle part la pensée de mon auteur, estimant cela interdit à un traducteur. Si la lecture de la traduction donne aux amateurs russes de littérature une idée suffisante de Shakespeare, si elle leur procure un plaisir, le traducteur sera récompensé de sa peine. D'ailleurs il est préparé au contraire. Mais l'un ne lui sera-t-il pas plus agréable que l'autre ? Peut-être. "

Si cette préface, ainsi que les références au livre de Farmer *Essay on the learning of Shakespeare*, [1] et les citations anglaises contenues dans ses lettres [2] indiquent que Karamzine connaissait assez la langue anglaise pour traduire de l'original, il n'en est pas moins vrai qu'il avait contrôlé sa science par celle de Le Tourneur et invoqué, à propos du caractère de Brutus, l'autorité d'un de ces Français qualifiés de "fous". Il ne s'était pas non plus fait faute d'emprunter à notre compatriote plus d'une idée de sa sentencieuse préface.

La traduction est généralement fidèle et n'a que de rares omissions ; si, en quelques endroits, on découvre l'influence de la version française, en revanche Karamzine garde souvent le mot exact, là où son prédécesseur s'est permis une substitution

[1] Paru en 1767.

[2] Cf. ses lettres à Lavater, 25 juillet 1787 et 27 mars 1788.

" élégante ". Ainsi à l'acte I, scène 3, [1] Le Tourneur fait dire à Cassius parlant de César : " Je suis né libre comme César, tu es né libre comme lui, l'âge a développé en nous la même force... " Karamzine écrit : " Je suis né aussi libre que César, toi aussi ; tous deux nous nous sommes nourris d'une nourriture égale à la sienne... " phrase plus conforme à

> I was born free as Cæsar ; so were you :
> We both have fed as well as he ;

dans le discours d'Antoine l'un écrit : " Le bien est souvent enseveli avec leurs cendres ", l'autre : " Le bien est souvent enterré avec nos os ", selon le texte qui porte *bones*. Il serait facile de multiplier ces exemples ; il faut néanmoins reconnaître l'infériorité du Russe dans les passages de simple conversation ; sa phrase empêtrée d'archaïsmes ne peut suivre le ton alerte de celle de Shakespeare. Nulle part, d'ailleurs, sa prose correcte et volontiers oratoire n'est soulevée par l'inspiration. Quelques notes trahissent ses préoccupations morales ; on a relevé celle qui souligne l'art avec lequel Shakespeare a décrit dans Cassius le tempérament " colérique ", et on y a vu l'écho des discussions maçonniques sur les " tempéraments " ; [2] on eût pu noter aussi la défense de Lépide contre le dédain d'Antoine à l'acte IV : " Antoine, étant un grand sensuel, pouvait facilement estimer faiblesse

[1] Scène 2 dans Karamzine, comme dans les éditions anglaises.
[2] Polivanov.

d'esprit le fait que Lépide n'était réjoui que par la nourriture spirituelle. "

Karamzine, moraliste, apprécie dans le poète anglais l'observateur de la nature humaine. Dans une ode intitulée *La Poésie*, vaste revue du Parnasse, d'Orphée à Klopstock, après avoir dit de l'Angleterre :

La Bretagne est la mère des plus grands poètes

et loué l' " inimitable " Ossian, sombre fils de Fingal, il s'exprime ainsi :

Shakespeare, ami de la nature ! qui mieux que toi
A connu le cœur des hommes ? quel pinceau les a peints
Avec un tel art ? Dans la profondeur de l'âme
Tu as trouvé la clef des grands mystères du destin,
Et de la lumière de ton immortel esprit,
Comme d'un soleil, tu as éclairé les chemins ténébreux de la vie!
Toutes les tours dont le faîte se cache aux yeux
Dans le brouillard des nuages, les vastes palais
Et tous les temples orgueilleux disparaîtront comme un rêve,
Au cours des siècles, et l'on ne trouvera plus leur place,
Mais toi, grand homme, tu demeureras inoubliable.

Une note avertit le lecteur que " Shakespeare lui-même a dit : "

The cloud-capp'd towers, the gorgeous palaces
The solemn temples, the great globe itself,
Yea, all which it inherit, shall dissolve
And, like the baseless fabric of vision,
Leave not a wreck behind. [1]

[1] (*The Tempest*. IV, 1.) On remarquera que la citation ne reproduit pas avec exactitude le texte de Shakespeare.

et la citation est commentée par cette exclamation: " Quelle mélancolie sacrée lui a inspiré ces vers! " Ainsi Shakespeare prend place dans la phalange des " mélancoliques, " si recherchés et admirés à cette époque, et il est le digne prédécesseur non seulement de Milton, qui " arrache par ruisseaux les larmes des yeux " [1], mais de Young " l'ami et le consolateur des malheureux. " Quant aux jouissances que donnent les beautés de la nature, c'est Thomson qui les a révélées à celui qui se glorifie d'être son élève et d' " avoir appris par lui à louer le Créateur dans les sombres forêts. "

Dans ses *Lettres d'un voyageur russe*, datées de 1789 et 1790 [2] et pénétrées de l'esprit de J.-J. Rousseau et de Sterne, [3] le nom de Shakespeare se rencontre fréquemment. Dès le premier relai, à Tver, le voyageur a envie de " pleurer son cœur ", " comme dit Shakespeare ; " à Dorpat, il invoque le souvenir de son malheureux ami Lenz [4] en ces termes : " La profonde sentimentalité sans laquelle Klopstock ne serait pas Klopstock, ni Shakespeare Shakespeare, l'a perdu. " A Darmstadt, à propos de la médisance dont est victime le prédicateur Stark, il s'écrie : " De tout cœur je plains Stark. La bonne renommée est précieuse à l'homme, et

[1] *La Poésie.*

[2] Publiées dans le *Moskovski Journal* en 1791 et 1792.

[3] Cf. J. Legras. *De Karamzinio Laurentii Sternii et J.-J. Rousseau nostri discipulo.* 1897.

[4] Devenu fou.

avec quelle légèreté nous nous ravissons les uns aux autres ce trésor ! O Shakespeare ! qui a connu le cœur humain comme toi ? Qui représente avec plus de persuasion que toi toute la folie de la médisance ? " Il cite, dans le texte, le passage fameux d'*Othello* :

Good name in man and woman, dear my lord...

il le traduit en note et conclut emphatiquement : " Les vers d'or de Pythagore paraissent d'airain à côté de ces lignes que tout homme, chrétien ou Turc, Indien ou Africain, devrait inscrire en lettres ineffaçables dans son cœur. " A Zurich, " berceau de la nouvelle *physiognomique*, de la *métoposcopie*, de la chiromancie, " il entend Lavater lui conter son entrevue avec Necker et les circonstances qui ont amené la retraite du ministre de Louis XVI. Aussitôt il médite sur la destinée de Necker, réduit à se retirer dans un village du Jura après avoir connu la vie active d'homme d'Etat. Il se le représente " languissant au bruit des vents de la montagne qui ébranlent son habitation solitaire ". Il le voit reprochant intérieurement aux Français leur ingratitude et clamant avec le roi Lear : " Blow, winds !... rage ! blow !... I tax not you, you elements, with unkindness ; etc... " et il est prêt à verser des larmes.

A Paris il reprend cette citation, en défiant les connaisseurs du théâtre français de trouver dans Corneille et Racine quoi que ce soit de pareil

à ces vers qui " déchirent l'âme et grondent comme le tonnerre qui y est décrit, et ébranlent le cœur du lecteur. " Il ajoute : " Qui demandera après cela : quel caractère, quelle âme avait Lear ? " La Melpomène française, de Corneille à Voltaire, lui semble noble, majestueuse et belle, mais elle ne touche ni n'ébranle son cœur comme " la Muse de Shakespeare et de quelques Allemands (peu nombreux il est vrai). " Il admire leur goût, leur art exemplaire, mais c'est avec un cœur froid : " Partout le mélange du naturel et du romanesque, partout *mes feux*, *ma foi*, partout des Grecs et des Romains à la française, qui se pâment dans des enthousiasmes amoureux, parfois font de la philosophie, expriment une pensée en divers mots choisis, et se perdant dans le labyrinthe de l'éloquence, oublient d'agir. Ici le public demande à l'auteur de beaux vers, des vers à retenir ; ils rendent la pièce célèbre et c'est pour cela que les poètes s'efforcent de toute manière d'en multiplier le nombre, s'occupant plus de cela que de l'importance des événements, ou de situations nouvelles, extraordinaires mais naturelles, et oubliant que le caractère se manifeste surtout dans ces cas extraordinaires auxquels les paroles elles-mêmes empruntent leur force. " Il approuvait d'Alembert de dire que ces pièces " sont composées plus pour la lecture que pour le théâtre. "

A Londres, il fait de fréquentes stations devant les " tableaux historiques " réunis dans la " Shake-

speare gallery" de Boydell, et qui illustrent "les meilleures scènes des drames de l'immortel poète." Il se vante de connaître assez sûrement son auteur pour deviner le sujet sans presque avoir besoin de se reporter à la notice. Se promenant au fameux Vauxhall il prend plaisir à y retrouver des tableaux du même genre.

Au théâtre de Haymarket, où jouent l'été les meilleurs acteurs de Covent Garden et de Drury Lane, il assiste, pour la première fois, à une représentation de *Hamlet*, mais il en sort si déçu qu'il regrette de l'avoir vue.

"Les acteurs parlent et ne jouent pas, ils sont mal habillés, les décors sont pauvres, Hamlet était en habit noir à la française avec une grosse tresse et un ruban bleu ; la reine était en robe ronde, et le roi en manteau espagnol. Des laquais en livrée apportent sur la scène les décors, posent l'un, chargent l'autre sur leurs épaules, le tirent et cela se fait pendant la représentation. Quelle différence avec les théâtres de Paris ! J'étais fâché contre les acteurs, non pour moi, mais pour Shakespeare, et j'admirais les spectateurs qui restent assis tranquillement et écoutent avec la plus grande attention ; de temps en temps même ils applaudissent. Devinez quelle scène a agi le plus vivement sur le public ? celle où on creuse la fosse pour Ophélie, et où les ouvriers, jouant sur les mots, disent que le premier noble a été Adam "the first that ever bore arms", et ainsi de suite... Seule Ophélie m'intéressait ; une jolie actrice bien habillée et touchante dans les scènes de la folie, elle me rappelait Dugazon dans Nina et chante très agréablement..."

Il déplore l'absence de Mrs Siddons et va se consoler à l'opéra italien.

Plus loin, examinant les " particularités " de la littérature anglaise, il fait ressortir la richesse de sa poésie descriptive, le talent de ses romanciers, Richardson, Fielding, et de ses historiens, Robertson, Hume, Gibbon, mais il ne reconnaît qu'un auteur dramatique anglais supérieur, Shakespeare. Les autres, sans en excepter Addison dont le *Caton* a d' " insupportables " scènes d'amour, n'ont pris au maître que son *bombast* et non son génie. Quant aux auteurs comiques, il a depuis longtemps condamné leur grossièreté qu'il contraste avec la délicatesse de Molière.

Dans l'abbaye de Westminster, il s'arrête devant la tombe du " glorieux " Dryden, passe rapidement à côté du monument de Chaucer, qui écrivit " des contes indécents ", donne un long regard à Ben Jonson, Spenser, Butler, Milton, Gray et arrive au dieu : " Pliez les genoux, voici Shakespeare ! Il est debout, comme vivant, dans le costume de son temps, appuyé sur un livre, dans une profonde rêverie... Vous reconnaissez le sujet de sa méditation en lisant l'inscription suivante, prise de son drame *The Tempest*..." Et il donne une traduction en vers du passage " *The cloud capp'd towers*...", déjà introduit dans son ode *La Poésie*.

De retour au pays russe, Karamzine manifeste encore son intérêt pour Shakespeare par les articles et les vers qu'il publie dans différentes

revues. A propos d'*Emilia Galotti*, qu'il loue avec enthousiasme, il compare le rôle de Marinelli à celui de Iago[1] ; lorsqu'on représente au théâtre de Moscou une adaptation du *Cid*, il fait ressortir les invraisemblances de la pièce et redit la supériorité de Shakespeare. Il compare la tragédie française à un beau jardin régulier, où l'on se promène agréablement, mais où l'on cherche vainement quelque chose d'absent, tandis que l'âme reste froide : au contraire les œuvres de Shakespeare, "comme celles de la nature, nous charment par leur irrégularité même et agissent sur l'âme avec une force indescriptible".[2] Dans une épître à Dmitriev, il envisage les consolations que peut espérer la vieillesse, et il compte parmi elles l'amour, en s'appuyant sur l'exemple d'Othello :

> Othello, dans sa vieillesse,
> Captive la jeune Desdémone,
> Et s'insinue doucement dans son cœur,
> Grâce au don charmant des aimables Muses.

Il se plaît à rappeler en détail les récits du Maure, l'émotion de la jeune fille attentive qui partage en pensée ses dangers,

> Et dans sa tendre flamme,
> Une larme brillant dans ses yeux,
> Lui dit : "Je t'aime..."[3]

[1] *Moskovski journal*, janvier 1791.
[2] *Ibid.*, juillet 1791.
[3] — 1793.

Rendant hommage à la mémoire de son ami Petrov,[1] il prend pour épigraphe les vers fameux :

> His life was gentle ; and the elements
> So mix'd in him that Nature might stand up
> And say to all the world, *This was a man !* [2]

Il rappelle combien de fois tous deux passèrent " la moitié des nuits d'hiver " à savourer Ossian, Shakespeare, Bonnet...

Dans une épigramme, il raille un auteur qui, " voulant imiter Shakespeare, " met à la scène " des bouchers, des savetiers, des tailleurs, des monstres, des esprits. " Il le compare aux compatriotes d'Alexandre de Macédoine qui imitaient leur roi non dans son héroïsme, mais dans sa manière d'incliner le cou sur l'épaule gauche :

> Ce qu'ils faisaient, toi aussi tu le fais ;
> Nous voyons la laideur, mais où est donc la beauté ? [3]

Ces lignes suffisaient à montrer que l'admiration de Karamzine pour Shakespeare comportait des réserves : déjà les grandes lignes de son parallèle entre les classiques français et le dramaturge anglais étaient empruntées à Lessing. Personnellement il ne comprenait que ce qui correspondait à son caractère et à sa discipline intellectuelle et morale. Les plaisanteries des clowns lui semblaient, tout comme à Voltaire, malséantes : introduites

[1] *Aglaïa*, 1794. *Une fleur sur la tombe de mon Agaton.*
[2] *Julius Cæsar*, V. 5.
[3] *Aonidy*, 1797. *Tu veux être, Gloupone...*

pour plaire aux contemporains, elles étaient maintenant " ennuyeuses et répugnantes ", " conséquence des progrès de la raison et du goût pour lesquels même le plus grand génie ne peut prendre ses mesures. " [1]

Ce jugement est un écho du conflit entre le " génie " et le " goût " dont Diderot avait, dans l'Encyclopédie, marqué les limites réciproques ; il apparaît que le " voyageur russe " se range au parti de ceux qui rêvent la conciliation de ces deux éléments. [2]

Le reproche fait aux acteurs anglais de " parler " et non de " jouer " trahit encore l'incompréhension du réalisme. L'abondance des métaphores et des symboles déroute Karamzine. Voyant jouer à Berlin le *Don Carlos* de Schiller, il trouve la pièce fort belle, écrite " dans l'esprit de Shakespeare ", mais avec " trop d'expressions figurées (comme dans Shakespeare lui-même) lesquelles, bien que témoignant de la vivacité intellectuelle de l'auteur, ne sont cependant pas à leur place dans le drame." [3] Ce qu'il préfère, ce sont les " beautés générales fondées sur le cœur humain " et qui " conserveront toujours leur magie pour les hommes doués de *sentiment.* " [4] Ce qu'il aime, en disciple de Sterne

[1] Lettre de Londres : *la littérature.*

[2] Cf. F. Baldensperger, *Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France.* (Etudes d'histoire littéraire, 2e série, pp. 176-179.)

[3] Lettre du 5 juillet 1789.

[4] Lettre de Londres : *la littérature.*

et de Rousseau, ce sont les occasions de s'attendrir et de rêver, qu'il les découvre dans Mercier [1] ou dans Shakespeare. De tous les tableaux de la galerie Boydell, il préfère ceux de Fisley parce que celui-ci " choisit dans Shakespeare ce qui contient le plus de fantaisie et de rêve, " et avec une merveilleuse richesse d'imagination " matérialise ses créations éthérées et leur donne *a local habitation and a name*, comme a dit un Anglais. " Il ajoute : " Si le poète rêveur ressuscitait, comme il embrasserait le peintre rêveur ! " Or le rêve, pour lui, ne se conçoit pas sans cette " mélancolie qui découle plus du cœur que de l'imagination " et dont il trouve la poésie anglaise imprégnée.

Il ne faut ni demander ni attribuer plus de sens esthétique à Karamzine. La langue anglaise elle-même lui semble riche " d'une richesse volée ", [2] forte et expressive, mais peu harmonieuse. Il critique les mots brefs, les phrases courtes, l'uniformité des périodes, la monotonie de la mesure des tétramètres ou pentamètres ïambiques " à terminaison masculine ". Il oppose à cette pauvreté la richesse originale de la langue russe qui, " presque sans mélange étranger, coule comme un fleuve fier et majestueux, bruit, gronde, et soudain, s'il le faut,

[1] Cf. la lettre du 29 août 1790, de Paris, où il raconte comment il a pleuré en voyant jouer Molé dans le *Montesquieu* de Mercier.

[2] " Tous les mots savants et la plupart des mots abstraits sont pris du français ou du latin, et les verbes fondamentaux de l'allemand. " (Lettre de Londres : *la littérature.*)

s'adoucit, gazouille en tendre ruisselet, et s'épanche délicieusement dans l'âme, formant toutes les mesures que comprennent l'abaissement et l'élévation de la voix humaine ".

La froideur du caractère britannique rebute aussi son cœur expansif. Il reviendrait volontiers en Angleterre, mais il en part sans regret.[1] Ces aveux montrent combien il était incapable de s'élever au-dessus de ses goûts personnels et de ses habitudes. Si le mérite d'avoir glorifié et popularisé en Russie le nom de Shakespeare ne peut lui être discuté, il convient de le circonscrire. Née sous l'impulsion allemande, stimulée par l'*Essai*, les préfaces, les adaptations de L. S. Mercier, son admiration ne s'adresse sincèrement qu'à ce qui contente les exigences de son sentimentalisme ; d'ailleurs, il est remarquable qu'après *Jules César*, Karamzine n'ait plus rien traduit de Shakespeare.[2]

Autour de lui le mouvement se continuait. En 1786 le journal *Lêkarstvo ot skouki i zabot* imprimait une " imitation libre du monologue de la tragédie de *Hamlet*, œuvre de M. Shakspere ".[3] Les trente-trois vers originaux s'allongeaient en quatre-vingt-seize alexandrins rimés, mais la paraphrase, d'une langue raboteuse et sentencieuse, ne témoignait

[1] Lettre de Londres, septembre 1790.

[2] La remarque a déjà été faite par V. V. Sipovski dans son livre si documenté : *N. M. Karamzine avtor Pisem rousskago poutechestvennika.*

[3] 21 octobre, n° 17.

d'aucun souci de fidélité même approximative. Voici le début :

N'est-ce pas là le néant ? ne vois-je pas l'éternité ?
Ma pensée se perd dans cet infini
Dont aucun esprit ne perce le rideau.
Le sombre rideau dérobe à nos yeux
Le terrible mystère du destin à venir.
Nous, pauvres créatures, enfermées dans des limites,
Comment pouvons-nous, étant mortelles
Et nées dans la faiblesse,
Comment pouvons-nous audacieusement aspirer au ciel ?

Une plus importante propagande était faite en 1789 par le journal moscovite *Outchitel, ili vseobchtchaïa sistema vospitania.*[1] Dans un *Essai sur la poésie*, on déplorait la disparition de l'art des " dialogues " si florissant chez les Grecs, et dont seule l'Angleterre gardait un reflet dans les œuvres de Shakespeare et de Fletcher : " Lisez et relisez-les, malgré leurs défauts ; ils font sentir les sots et pleurer les sages. Imitez leurs beautés en évitant leurs défauts ". On louait l' " inimitable " Falstaff. Ailleurs [2] on donnait une série de modèles pour la déclamation théâtrale, pris aux tragédies de Shakespeare. C'était d'abord, inévitablement, la " méditation de Hamlet sur la mort ", traduite en prose plus littérale qu'élégante ; puis venaient le monologue du roi Henry IV sur le sommeil :

[1] (c.-à-d. *Le maître, ou le système universel d'éducation.*)
[2] Partie I, p. 99.

How many thousand of my poorest subjects
Are at this hour asleep ! [1]

les reproches que le même roi mourant et cherchant en vain sa couronne, adresse à son fils, et la réponse du prince, [2] le discours de Henry V avant Azincourt : " *What's he that wishes so ?...* " [3], les adieux du cardinal Wolsey à sa grandeur déchue " *Farewell, a long farewell to all my greatness !* ", [4] la querelle entre Brutus et Cassius dans *Julius Cæsar* : " *That you have wrongd me doth appear in his,* — " [5] Ces morceaux contenaient tous une leçon morale qui explique ce choix.

A. N. Radichtchev, l'auteur du célèbre *Voyage de Pétersbourg à Moscou,* [6] parlant des modes en littérature, écrit : " L'éclat extérieur peut se rouiller, mais la véritable beauté ne se flétrira jamais. Homère, Virgile, Milton, Racine, Voltaire, *Shakespeare*, le Tasse et beaucoup d'autres seront lus jusqu'à la disparition du genre humain. " [7]

Plus la notoriété de Shakespeare gagne de terrain, et plus se multiplient les polémiques entre les partisans de la tradition classique et les novateurs. Les premiers adoptent généralement les conclusions de Voltaire, et sans nier les

[1] 2d *part of K. Henry IV* (acte III).
[2] *Ib.*, acte IV, sc. 4.
[3] *K. Henry V*, acte IV, 3.
[4] *K. Henry VIII* (acte III, 2).
[5] *Julius Cæsar* (acte IV, 3).
[6] 1790.
[7] *Tver*, p. 232.

" beautés " continuent à voir dans le mélange du comique et du tragique un signe de barbarie ; les seconds reprennent les arguments de Lessing, ou plus souvent de L. S. Mercier, en les adaptant aux circonstances.

En 1792,[1] le journal *Zritel* publie une étude sur l'art dramatique. L'auteur s'élève contre l'abus de l'imitation et de la traduction qui sévit à la scène, plaide pour le goût original russe et examine la question des unités. Selon lui, il est plus glorieux pour un dramaturge de produire l'illusion sans l'unité de lieu qu'avec elle. Pour constater la fraude qui fait tenir en deux heures vingt-quatre heures il suffit, dit-il, de regarder à sa montre, à moins que la montre ne soit russe. Il oppose aux beautés *sans* les règles " l'ennui *selon* les règles " et demande aux classiques s'il est " naturel de parler en vers. " Il préfère à " l'art verbal " français " l'action " des Allemands et des Anglais, plus conforme au tempérament russe. S'élevant contre les prescriptions de Voltaire et de Soumarokov, il revendique le droit au mélange du comique et du tragique, pour la raison qu'il est impossible à l'homme de passer vingt-quatre heures dans les sanglots et les pleurs, et que malgré le chagrin, il y a des minutes de calme et de sourire, tout ainsi qu'il est impossible de rire pendant vingt-quatre heures. Il termine en assu-

[1] Juin, août, septembre.

rant que, si les Russes le voulaient, ils surpasseraient aisément les Français.

A cet article un correspondant répliqua :

" Les tragiques anglais et allemands se sont permis d'écrire dans la tragédie toutes sortes de mélanges : le glorieux Tchekspere [1] introduisait dans ses tragédies des personnages ou des actions qui rabaisseraient la comédie la plus populaire, et bien qu'il ait su racheter ces grossières corruptions par les plus nobles beautés tragiques, cependant le goût civilisé n'a jamais approuvé ces changements si étranges dans les scènes. Les beautés de Tchekspere sont semblables à l'éclair brillant dans l'obscurité de la nuit : tout le monde voit combien elles sont éloignées de l'éclat du soleil au milieu d'un jour clair. "

Il parlait de l'impossibilité, " tant que ne naîtrait pas un Shakespeare russe " d'élargir les bornes du goût national, et en attendant conseillait de s'en tenir aux imitations " des maîtres étrangers ". Ce document est intéressant, non seulement parce qu'il met en présence un membre de la minorité révolutionnaire, et un partisan de l'opinion moyenne, mais parce qu'il indique nettement que dans le premier groupe se trouvent les avocats de l' " originalité " russe, ceux qui, conscients du génie de leur race, veulent l'aider à se dégager et à s'affirmer. [2]

[1] Sic.

[2] A ce point de vue certains détails de l'article sont édifiants. L'auteur critique les adaptations russes du *Mariage de Figaro*, attendu que " chez les Russes on n'a jamais vendu de *tchines* ", du

L'année suivante, le *Sankt-Peterbourgski Merkouri*, journal acquis au classicisme, publie une traduction de la *Lettre de Voltaire sur la tragédie* [1] et y joint un commentaire à propos de la phrase dédaigneuse sur " les farces monstrueuses " de Shakespeare " qu'on appelle tragédies ". L'annotateur, dont les initiales cachent le nom de Klouchine, s'empresse d'unir dans l'anathème les œuvres allemandes qui " déforment le goût et les règles : *Emilia Galotti*, *Misanthropie et Repentir*, etc., et les " aveugles " qui les préfèrent aux œuvres françaises.

En 1795 paraît à Moscou une traduction de " *Roméo et Juliette* prise des œuvres shakespeariennes de M. Mercier ". Dans sa préface des *Tombeaux de Vérone*, Mercier, critiquant Ducis qui avait imprimé à ses personnages une physionomie étrangère, prétendait s'attacher " à tout ce que *Roméo et Juliette* offrait d'intéressant ". Pour cela il avait choisi des couleurs plus douces et donné à Benvoglio un caractère " jusqu'ici inconnu sur la scène ". D'après son plan, un nouveau dénouement devenait nécessaire ; il croit en avoir imaginé un " du plus grand effet et qui doit offrir au spectateur

Fuyard, attendu que " chez nous il n'y a point d'officiers qui fuient. " Il dit que le *Meunier* (d'Ablesimov) a eu plus de deux cents représentations, alors que le *Misanthrope* ne fait jamais salle pleine. Il s'indigne qu'on fasse venir des chanteurs italiens alors que dans les autres pays on admire et on pille les chants russes.

[1] 1793, pp. 66-82 (Il s'agit de la dix-huitième *lettre philosophique* de Voltaire).

un tableau neuf, frappant et vraiment théâtral." [1] Le dénouement "du plus grand effet" consistait dans la réconciliation des Montaigus et des Capulets, tandis que Juliette, réveillée, se jetait dans les bras de Roméo vivant et que Benvoglio proclamait le néant de l'orgueil et invoquait pompeusement les ombres des anciens Capulets. [2]

En 1796 le journal *Priatnoe i poleznoe preprovojdenie vremeni* [3] empruntait à l'introduction mise en tête de la traduction Le Tourneur, un jugement enthousiaste sur l'originalité de Shakespeare et donnait, d'après cette même source, sa biographie. Les lecteurs russes étaient ainsi conviés à admirer la bonté, la douceur, la *sensibilité* du poète, et en particulier ce trait de bienfaisance suffisant à "faire adorer sa mémoire et à lui donner une rare prééminence sur les autres écrivains": Shakespeare pris de pitié pour une veuve chargée de trois enfants, courant emprunter de l'argent pour le leur apporter, "embrassant avec transport la mère et les enfants qui pleurent dans ses bras" et s'écriant dans les larmes : "Ah ! c'est maintenant que je voudrais être riche !"

Si donc, dans les dernières années du XVIIIe siècle, le nom de Shakespeare est devenu familier

[1] Préface des *Tombeaux de Vérone*, 1782.

[2] C'est dans cette pièce qu'on trouve la phrase savoureuse : "Ouvrez ces tombes : que reste-t-il de la férocité des passions ? L'un porte l'empreinte du coup mortel... celui-ci a vu tomber sa tête sous la hache des bourreaux" (acte V, sc. 4).

[3] Tch. IX.

à tous ceux qui lisent, il est loin de présenter pour tous une image commune.

Pour les uns il est un barbare responsable de la corruption du goût dont Lessing et Schiller donnent l'exemple.

Pour d'autres, qui le lisent dans les " adaptations " de Mercier et Ducis, il est un moraliste éloquent et une âme sensible recherchant les situations propres à éveiller la compassion, à provoquer les soupirs d'attendrissement et les larmes.

Pour un petit nombre il est le miroir fidèle de la vie, dont il reflète aussi bien la grandeur que les tares.

Ces trois directions principales vont se continuer au XIXe siècle, l'opinion moyenne, par les satisfactions qu'elle donne au sentimentalisme ambiant, est celle qui au commencement du siècle va s'épanouir le plus largement.

CHAPITRE III

LE SENTIMENTALISME

Dans les premières années du XIXe siècle, l'anglomanie, qui avait grandi dans les derniers temps du règne de Catherine II, se développe rapidement. Elle est installée à la cour en la personne des amis et conseillers du jeune Alexandre I. La mode est à Bentham, Adam Smith, Delolme. Vigel, dans ses mémoires, fulmine contre les innovations dictées par le puéril " soi-disant " amour anglais de la liberté. Il montre Novosiltsov " ensorcelé par l'Angleterre, ce pays du porter et de l'ale, qu'il a dans le secret de son cœur choisi comme patrie ", l'amiral Tchitchagov, " Anglais dans l'âme, " joignant la rudesse du marin à la " présomption " britannique, Paul Stroganov, qui ne rêve que du " fantôme " de liberté entrevu à Londres, Victor Stroganov, qui a lu tous les publicistes anglais et voudrait transformer l'Etat par un parlement. C'est l'époque des vastes projets politiques sociaux et économiques. Les anglomanes règlent leurs chasses, font bâtir des maisons, des jardins sur le modèle anglais. Un prince Ivan Baratynski, marié en pre-

mières noces à la fille de Lord Shernborn, organise ses propriétés à l'anglaise, et donne à ses paysans le libre choix annuel entre le système de la corvée et celui de la redevance. Ayant établi pour sa succession le système du majorat, il élève ses enfants à l'anglaise et destine le plus jeune de ses fils à l'état ecclésiastique. Il rédige à leur intention un plan détaillé d'éducation, qui par son sens pratique porte à chaque ligne l'empreinte de Locke. Son fils confie son écurie anglaise à un certain George Hardy assisté de palefreniers de même race qui, " tout en volant à la russe ", témoignent d'un terrible orgueil britannique.[1]

Les journaux divisent leur rubrique " Les modes " en deux parties, l'une consacrée à l'Angleterre, l'autre à Paris.

Le *Sêverny Vêstnik* publie en 1805[2] un *Essai sur la Grande-Bretagne* commençant par ces mots : " Aucun peuple, selon moi, ne mérite, de notre temps, plus d'attention que le peuple de la Grande-Bretagne. Dans la composition de son gouvernement sont introduits tous les résultats de mille siècles, et est introduite une connaissance positive de l'homme!.. " Il conclut une description louangeuse de ces mœurs, en adjurant les Russes de s'inspirer de ces exemples et du patriotisme anglais et aussi de cultiver leur propre langue. Partout on proclame

[1] Insarski. *Souvenirs.*

[2] Tch. V. (Dédié " Au Père bienfaisant et aux fils fidèles de la Patrie ".)

la supériorité du sérieux anglais sur la frivolité française. Le terrain paraît donc favorable à la propagande des grands écrivains d'outre-Manche, et au premier rang de Shakespeare. Or, si l'on va au fond des choses, on s'aperçoit vite que la littérature anglaise occupe en effet une place de plus en plus grande dans les lectures russes, mais que Shakespeare y figure rarement. L'influence anglaise qui passe dans les idées politiques et sociales des grands seigneurs n'affecte pas les goûts littéraires. Ces anglomanes qui dévorent Smith et Bentham se préoccupent peu de l'auteur de *Hamlet*. Le grand public goûte surtout ce qui répond à son besoin de sentimentalisme et de romanesque : Ossian, Sterne, Young, Gray, Thomson, et les romans de Goldsmith, Richardson, Fielding, Radcliffe, généralement traduits du français. Le "radcliffisme" fait fureur, malgré les efforts de certains journaux comme le *Moskovski Merkouri*,[1] pour le discréditer. Parmi les poètes allemands, Schiller est le favori des jeunes générations, au grand mécontentement des représentants de l'ancienne culture qui en sont restés, à l'exemple du vieux major F. A. Evreïnov,[2] à Voltaire, Diderot et Helvétius. Si le pur classicisme français perd chaque jour des adeptes, il obtient encore de fréquents succès à la scène. C'est sa technique qui

[1] Par exemple en 1803, à propos de *La cloche de minuit*, traduction du français par Ivan Rosliakov.

[2] *Zapiski Jikhareva*, pour l'année 1805.

soutient les drames les plus applaudis ; elle est seulement baignée de sentimentalisme : telles sont les tragédies d'Ozerov : *Œdipe*, *Fingal*, *Dimitri Donskoï*, qui soulèvent l'enthousiasme des spectateurs et font pleurer d'attendrissement Jikharev. L'héroïsme cornélien s'y marie à la rêverie ossianesque.

Sur la scène de l'unique théâtre pétersbourgeois,[1] le " Grand-théâtre ", ou " Théâtre de pierre ", se succèdent à tour de rôle les troupes russe, française et italienne. La première joue surtout le dimanche et les jours de fête, à l'intention des classes marchandes. Les représentations d'opéras italiens sont rares et peu suivies. En revanche " la société et les étrangers cultivés remplissent le théâtre français ".[2] Les étrangers cultivés, ce sont surtout les émigrés français qui, malgré le caporalisme prussien de Paul I et l'anglomanie grandissante, donnent toujours le ton et régentent le théâtre. Malheur à qui ose contredire le Lyonnais, comte de Montfaucon, qui soutient que le tragique Crébillon est le premier écrivain du monde ![3] Au contact des émigrés beaucoup de grands seigneurs russes prennent, en politique et

[1] Vigel dit que le " manège " où jouent les comédiens allemands ne mérite pas le nom de théâtre. (*Zapiski*, I, 156.) Il est fréquenté par les artisans allemands, si nombreux dans la capitale, et qui s'y délectent à bon marché des pièces de Iffland et de Kotzebue.

[2] Vigel. *Zapiski*, p. 156.

[3] Vigel. *Zapiski*, pp. 32-33.

en littérature, la devise du comte D. N. Bloudov : " Royalisme et classicisme ".[1]

C'est à ces représentations françaises, dans un opéra de Grétry, *La belle Arsène*, que Vigel voit pour la première fois madame Chevalier " aussi célèbre chanteuse qu'actrice ", et croit en perdre la tête.[2] La belle Chevalier est si séduisante que beaucoup excusent la passion que le favori de l'empereur Paul, comte Koutaïsov, " homme marié et père de famille " a pour elle, sans préjudice du partage avec son souverain. Lorsqu'à la mort de Paul elle est forcée de quitter Pétersbourg, l'opéra " devient orphelin ", et c'est seulement après une année " de deuil ", que Vigel se console en entendant l'inoubliable " Philis " dans les opéras de Gluck et de Piccinni qui, à Pétersbourg, vivent paisiblement côte à côte.

Ces Russes qui " trépignent de bonheur ou sanglotent d'émotion " en entendant les interprètes français de *Richard Cœur de Lion*, *Iphigénie*, *Orphée*, *Pyrame et Thisbé* se tiennent à l'écart du théâtre allemand, où se donnent la *Flûte enchantée* de Mozart, *les Brigands*, *Don Carlos*, de Schiller, et l'on se moque de ceux qui s'y sont aventurés par curiosité.

[1] Vigel. *Zapiski*, pp. 32, 33.

[2] " Quand elle chanta : "*Et je régnerai dans les cieux*", il me sembla qu'elle m'y entraînait avec elle. J'ai revu une seconde fois cette sirène dans le petit opéra : *le Prisonnier ;* rien ne pouvait être plus charmant, et pas une actrice ne m'a autant captivé depuis. " (*Zapiski*, I, 155.)

Mis en face d'une pièce de Shakespeare, ils sont désorientés. Jikharev, pour se préparer à entendre chez les Allemands *der Kaufmann von Venedic*,[1] lit à l'avance cette pièce et " n'y comprend rien : " le dénouement est, selon lui, un " trucage " de la loi ; la nature et le bon sens n'admettent pas qu'on puisse enlever un morceau de viande sans verser de sang ; et " qu'y a-t-il de tragique dans cette fausse interprétation de l'esprit et de la lettre d'un engagement ? seule, peut-être, la haine du juif contre le chrétien.[2] Il voit là d'ailleurs un modèle dangereux pour " les Shakespeares russes. "

La propagande shakespearienne reste donc longtemps plus théorique qu'efficace. En 1802, le *Coryphée*,[3] dans une étude sur la tragédie, ne se contente pas de prodiguer les éloges conventionnels et monotones à l' " immortel Shakespeare, dont les œuvres sont des modèles, sinon par les règles théâtrales, du moins par la délicatesse de la peinture du cœur humain ", il met parmi les meilleures pièces *The Tempest* et *A Midsummer Night's Dream*, poèmes en conversation, dont " rien n'égale l'imagination, le romanesque et le merveilleux " ; puis, à propos de *Julius Cæsar*, *Hamlet*, *Othello*, *Macbeth*, le tendre *Romeo and Juliet*, *Cym-*

[1] *Merchant of Venice.*

[2] Dans une note postérieure à ces souvenirs de 1805, Jikharev ajoutait : " Maintenant je ne pense plus tout à fait ainsi, mais cinquante-deux ans dans la vie d'un homme font une grande différence. "

[3] Livre II.

beline, *Timon*, *Richard III*, *Antony and Cleopatra*, etc., il épuise le vocabulaire des louanges. Il regarde " par les yeux de Shakespeare " le *Dimitri Samozvanets* de Soumarokov et le condamne. Il fait ressortir la beauté des longs monologues shakespeariens, la vérité avec laquelle l'amour de Roméo est peint, si différente des " déclamations françaises ". Il traduit, en donnant en regard le texte original, un fragment de *The Tempest*, " couronne du poète qui, comme un mage plus fort que Prospero lui-même nous transporte dans le paradis de son rêve... Rêvons avec lui, et regrettons le réveil ! " Les extraits comprenaient la scène II de l'acte I où Miranda prie son père de calmer les eaux, et, en contraste, la scène II de l'acte II où Caliban adore Stephano. La prière de Miranda était rendue en vers fidèles et presque élégants.

Dans un essai intitulé *Le drame*,[1] le même journal expliquait comment les " fautes du grand Shakespeare " contre les unités étaient oubliées au milieu de ses incomparables beautés. Dans un autre article,[2] il louait les comédies " immortelles " du maître, en recommandait la lecture dans les huit tomes de l'édition d'Edimbourg de 1799, et s'écriait lyriquement : " Les royaumes tomberont, les générations disparaîtront, les montagnes se nivelleront, les obélisques s'écrouleront, Shakespeare, Homère, Ossian demeureront sur les

[1] Livre III.

[2] *La comédie*. Livre III.

ruines du monde et vivront dans la gloire, indéfiniment, éternellement, dans l'admiration de la postérité..."

La critique allemande était une source intarissable d'arguments. En 1803 était traduit à Moscou, par le professeur Sokhatski, le livre de Christophe Meiners, *Esquisse principale de la théorie et de l'histoire des beaux-arts*, qui attaquait avec virulence Corneille et déifiait Shakespeare. Les morceaux choisis du dramaturge anglais se succédaient à intervalles espacés dans les journaux russes. En 1806, le *Lioubitel slovesnosti*[1] insérait une incolore traduction en prose de la scène où Antoine prononce l'oraison funèbre de César, la *Minerva*[2] donnait des fragments, non moins prosaïquement rendus, de *Richard III* : l'apparition des spectres à Richmond et à Richard, suivie du monologue " Give me another horse ! " qu'on rapprochait de celui du *Dimitri* de Soumarokov, le dialogue des meurtriers et le réveil de Clarence, dont on notait l'influence sur la *Bianca Cappello* de Meissner. En 1808, le *Dramatitcheski Vêstnik*[3] reprenait, en s'appuyant sur l'autorité de Pope, le couplet connu sur la grandeur de l'écrivain qui excusait son ignorance des règles ; ailleurs,[4] il blâmait Voltaire d'avoir défiguré *Jules César*, mais revenait sur les

[1] Février, n° 2.

[2] 1806. Parties I et II.

[3] I, p. 21.

[4] III, n° 75.

" monstrueuses " merveilles de Shakespeare, dont le plus grand défaut était d'avoir " étrangement mêlé le sérieux et le comique ".

Mal préparé à lire ou à voir jouer *Lear*, *Othello* ou *Hamlet* conformément au texte de leur auteur, le public est au contraire tout disposé à accueillir les adaptations qui supprimeront ce qui le choque, pour garder les situations pathétiques qui font couler les larmes. Or la France offre des modèles tout prêts dans les tragédies de Ducis, qu'il suffira de remanier pour les accommoder au goût russe.

C'est ce dont s'avise Ivan Alexandrovitch Veliaminov[1] qui, en novembre 1806, fait représenter à St-Pétersbourg la tragédie *Othello ou le Maure de Venise*[2], traduite du français, et dans laquelle l'acteur Iakovlev joue le rôle principal. On connaît le scénario de Ducis : Hedelmone a quitté son père Odalbert pour suivre Othello qu'elle est sur le point d'épouser. Odalbert proteste en vain devant le Sénat, jure de se venger de la République et maudit sa fille qui, poursuivie par le remords, craint que son père ne commette un acte irréparable. Lorédan, fils du doge, aime Hedelmone dont il s'offre à sauver le père. Celui-ci s'efforce sans succès de détacher sa fille du Maure et lui abandonne un

[1] Né en 1771, mort en 1837, fut en 1827 gouverneur général de la Sibérie occidentale.

[2] Imprimée en 1808 comme " œuvre de Ducis traduite du français par Ivan Veliaminov ".

billet qu'elle avait signé sans le lire et qui contenait la promesse d'épouser Lorédan. Bientôt on apprend que le vieillard est, pour quelque félonie, dépouillé de ses biens et menacé de mort. Hedelmone supplie Lorédan d'intervenir, lui confie un bandeau de diamants, pour secourir l'indigence d'Odalbert, et le billet qui doit servir d'innocent subterfuge pour gagner la clémence du doge. Elle supplie vainement Othello de différer le mariage et subit en allant " aux autels " une mystérieuse tentative d'enlèvement. Othello, dont les soupçons sont entretenus par l'hypocrite Pézare et confirmés par la découverte du bandeau et du billet entre les mains de Lorédan, se croit trahi et poignarde sa fiancée; puis en apprenant du doge et de Lorédan la perfidie de Pézare, lui-même épris d'Hedelmone, il se tue sur le corps de sa victime.

La version de Veliaminov est, pour la plus grande partie, une fidèle traduction en prose de cette pièce. Cependant quelques différences marquent une certaine indépendance et parfois l'influence directe de Shakespeare. C'est d'abord, dans la liste des personnages, les noms de Brabantio, de Cassio et d'Emilie rétablis à la place de ceux d'Odalbert, Lorédan et Hermance. C'est ensuite, dès le premier acte et par l'adjonction de deux scènes (VIII et IX), l'exposition des sentiments de " Pezzaro " et de Cassio. Ducis, persuadé que les Français ne pourraient jamais un moment souffrir la présence de " Jago et le voir développer toute l'étendue

et toute la profondeur de sa scélératesse "[1] ne faisait connaître le personnage que " tout à la fin du dénouement " et se gardait ensuite de le faire paraître, " du moment qu'était révélé au public le secret affreux de son caractère ". L'adaptateur russe n'a pas ces scrupules : il pose nettement, dès le début, le caractère du traître qui a juré de se venger d'avoir été sacrifié à Othello pour le commandement de l'armée. De même Cassio dévoile, dès le premier acte, sa passion malheureuse pour Hedelmone à Pezzaro qui promet de l'aider. Au deuxième acte, outre des changements dans l'économie des scènes, est introduit, quoique mutilé et évidemment emprunté à Le Tourneur, le passage fameux sur la jalousie, supprimé par Ducis : " *Good name in man and woman... O, beware, my lord, of jealousy...* etc. "[2] Le quatrième acte débute par un monologue de Pezzaro, dépité de l'échec de l'enlèvement tenté. Plus loin les imprécations d'Othello s'éloignent du texte de Ducis pour se rapprocher de celui de Shakespeare. On y retrouve la " poitrine chargée de langues de serpents " et l'exclamation : " Oh ! du sang, du sang ! j'ai soif de sang ! " Les intentions du Maure sont aussi précisées par cet avis donné à la jeune femme qui prie pour lui : " Prie plutôt pour toi-même." Le cinquième acte supprime le monologue d'Hedelmone; Emelia sort non pour aller " du sommeil goûter enfin les charmes ",

[1] *Avertissement d'Othello.*

[2] Shakespeare, *Othello*, III, 3.

mais pour chercher des nouvelles de Brabantio. Après le meurtre, Cassio accourt et aperçoit aussitôt le cadavre. Enfin les remords et le désespoir d'Othello, réduits à cinq vers dans Ducis, ont ici plus d'ampleur. Ils s'expriment dans des formes qui rappellent de très près l'original :

« Qui peut surmonter sa destinée ? Ainsi j'ai atteint mon terme. Ici est la fin de ma courte carrière. L'homme n'ose pas aller plus loin. Malheureux ! tu trembles de frayeur. Ah ! où fuir pour échapper à ta conscience ? (A Hedelmone) : Dans quel état tu t'offres à moi ! Malheureuse créature, née sous une étoile fatale ! Pâle, pâle, insensible ! Ah ! quand je te rencontrerai au jugement dernier, à la face de Dieu, ta vue précipitera mon âme du haut des cieux, et l'enfer, la prenant dans son sein, l'insultera ! Involontaire victime, repose en paix ! O malheur ! malheur à moi, scélérat réprouvé du ciel ! (Il se lève furieux.) Vous, furies, frappez-moi, chassez-moi loin de cet objet céleste !... »

Cette tragédie, si propre à arracher des pleurs, fournit pendant plus de vingt ans une brillante carrière.

Vers le même temps, le répertoire s'enrichit d'une autre pièce, arrangée par un écrivain qui devait laisser dans les lettres un nom plus célèbre que celui du général d'infanterie Veliaminov. Sous les initiales *N. G.* dont est signée l'adaptation, se cache le nom du jeune poète Nicolas Gnêditch. Etudiant à l'université de Moscou de 1800 à 1803, Gnêditch est déjà féru de théâtre,

déclame des tirades de *Hamlet* et de la *Conjuration de Fiesque*, rêve d'écrire un drame " en quinze actes ", à l'instar de la trilogie de *Wallenstein* et des *King Henry* de Shakespeare. [1] En 1803, il termine la préface d'un roman *Don Corrado de Guerrerra* par cette phrase : " Courage, jeune auteur !... Le premier essai de plume de Voltaire, Shakespeare et Schiller certainement n'était pas sans faiblesses : alors pourquoi ne pas les pardonner au jeune auteur russe Nicolas Gnêditch ? " Il a traduit aussi en 1802 l'*Abufar* de Ducis. En 1804 il compose *Les beautés d'Ossian*, chant où il essaie de fondre toutes les beautés [2] du barde. Deux ans plus tard il écrit *Le dernier chant d'Ossian*. Bientôt, stimulé par son amour pour l'actrice Semenova, il veut lui donner un rôle digne d'elle et entreprend son *Léar*, qui est joué pour la première fois sur le théâtre de la cour, à St-Pétersbourg, le 28 novembre 1807, et imprimé en 1808 sous le titre : *Léar, tragédie en cinq actes, prise des œuvres de Shakespeare par N. G.* La pièce est en prose et une préface expose ingénument les intentions de l'auteur :

" Celui qui ne connaît les tragédies de Shakespeare que par leur titre sait que *Léar* est estimé par les Anglais la meilleure d'entre elles. Mais Shakespeare, pour exciter la pitié des spectateurs, a représenté Léar complètement fou. Le dramaturge français Ducis, en remaniant cette tragédie, l'a suivi en cela et a représenté Léar inconsidéré,

[1] Jikharev (*Zapiski*, 26 février 1806.

[2] Note de Gnêditch.

révoltant, avide du pouvoir... Réfléchissant qu'un homme qui, dans la folie, donne et reprend un royaume, bénit et maudit ses enfants ne peut exciter la compassion des spectateurs, j'ai pris la liberté de n'imiter en cela ni Shakespeare ni Ducis. J'ai laissé à Léar son bon sens, pour que ce ne soit pas dans les visions d'une exaltation ininterrompue, mais en ressentant véritablement toute la douleur d'un père persécuté par des enfants ingrats, et des transports de joie au retour inespéré d'une fille tendre et vertueuse, qu'il communique ces sentiments au cœur des spectateurs. Dans le troisième acte seulement, lorsque tous les sentiments de Léar sont ébranlés par la douleur et épuisés par la tempête qui fait rage, j'ai jugé possible de le représenter dans une exaltation momentanée. Mais ne trouvant pas frappante la situation dans laquelle Ducis a placé Léar et sa fille Cordélie, j'ai dû, ici comme au quatrième acte, recourir à l'invention. J'ai pris aussi la liberté de changer quelques scènes de la tragédie de Ducis, que j'ai imitée librement. En beaucoup d'endroits j'ai changé la marche de l'action elle-même. Ayant emprunté à Shakespeare quelques situations, j'ai remanié le dénouement de la tragédie et je n'ai pas jugé utile de couronner la passion amoureuse d'Edouard et de Cordélie par laquelle, selon moi, Ducis a abaissé les sentiments nobles et le noble exploit de son souverain et de l'infortunée princesse ".

Gnêditch conserve les personnages de Ducis, mais rend à la fille cadette de Léar le nom de Cordélie, auquel l'auteur français substituait celui d'Helmonde. Cordélie, accusée faussement par sa sœur Volnerille de fomenter une révolution pour

livrer l'Angleterre à son ancien fiancé Ulric de Danemark, est chassée par Léar, mais sauvée par le fils de Kent, Edgar, qui la tient cachée dans une caverne. Léar a abdiqué, mais abreuvé de dédains par Volnerille, il se réfugie chez sa seconde fille Régane. Là, non dans un transport de folie comme chez Ducis, mais par l'effet du mauvais accueil de Régane, il appelle la malédiction du ciel sur ses filles et part avec Kent dans la tempête. Errant dans une forêt, il interpelle les éléments déchaînés, dans un langage plus proche de Shakespeare que de Ducis.[1] Invité à s'abriter dans une caverne, il y retrouve Cordélie, qu'il prend d'abord pour Régane, puis pour un spectre dont il veut conquérir le pardon en tentant de se tuer. Lorsqu'il s'endort plus calme, sa fille veille sur son sommeil en pleurant ; au réveil elle se jette à ses pieds et se fait enfin reconnaître de lui. Léar, recherché par les soldats du duc de Cornouailles, époux de Volnerille, est caché en lieu sûr ; mais il se livre en apprenant l'arrestation de sa fille, trahie par l'émotion. Malgré son désespoir, il est arraché

[1] C'est ainsi que Gnêditch rétablit les détails supprimés par Ducis: " Faites rage, vents, hurlez, tempêtes furieuses, versez sur ma tête vos feux de soufre, avant-coureurs des coups de la destruction ! tonnerre, tonnerre qui anéantis tout, détruis l'édifice du monde, anéantis la nature et l'homme, l'homme ingrat ! Déchaînez votre rage, tempête, tonnerre et éclairs ! Je ne murmure pas contre vous, ô éléments furieux, vous n'êtes pas mes enfants !... " On remarquera que certains points de cette invocation reproduisent plus exactement l'original que la traduction de Le Tourneur.

à elle, et celle-ci, à l'instigation de Régane, est condamnée à mort. Cependant Edgar a soulevé le peuple en faveur du vieux roi ; il est battu et pris par les troupes du duc de Cornouailles. Mais à la nouvelle de l'exécution de Cordélie, le vaincu harangue si éloquemment ceux qui l'ont enchaîné que tous passent de son côté. En même temps on apprend que Volnerille et Régane se sont donné la mort, et que Cordélie est sauvée. Celle-ci survient et se précipite dans les bras de son père devant qui s'agenouillent les soldats, tandis que le duc de Cornouailles se tue.

L'action est plus ramassée que dans Ducis. Moins de place est attribuée à la conjuration d'Edgar, afin que les scènes où paraît Cordélie gagnent en valeur et en force. Le style, encore que fleuri à l'excès, est cependant moins tendu et conventionnel que celui du modèle français.

La critique accueillit favorablement la pièce. Après quelques réserves sur la froideur des deux premiers actes, elle loua fort les parties originales, particulièrement celles dont Cordélie est l'héroïne.[1] Gnêditch avait directement emprunté à Shakespeare l'illusion de Léar prenant sa fille pour une ombre.

En offrant un exemplaire de *Léar* à son interprète Semenova, l'auteur rappelle, dans une épître en vers, que le talent de l'artiste a désarmé les

[1] Cf. *Dramatitcheski Vêstnik*, 1808, I, n°s 2 et 3.

critiques et fait couler chez tous les larmes, " messagères des âmes satisfaites. "

> La pâle critique, au loin,
> Emue et silencieuse te regardait,
> Et essuyait, en se cachant, une larme involontaire. [1]

Faire pleurer, c'est le grand but poursuivi, et Shakespeare apparaît comme le plus prestigieux des auteurs " sensibles ". La comédie *Shakespeare amoureux* d'Alexandre Duval, traduite par D. I. Iazykov, et qu'on joue le même soir que *Lear* avec un vif succès, [2] consacre cette opinion. L'épigraphe : " La sensibilité fait tout notre génie... " annonce le ton de la pièce, où l'on voit Shakespeare, follement épris de sa jolie interprète Clarence, douter de celle-ci sur la foi d'un faux rapport, puis machiner une vengeance, qui devient sans objet lorsqu'il découvre, avec des transports de joie, qu'il est réellement aimé, et crie à son rival : " Richard III est venu trop tard. Guillaume le Conquérant s'est emparé de la forteresse ! " La scène dans laquelle le héros commente à Clarence son rôle d' " Hedelmone " et lui explique com-

[1] *A Semenova.* (Œuvres, I, p. 18.)

[2] La comédie était donnée après *Léar.* Shakespeare était joué par Iakovlev, et Clarence par Semenova. *Shakespeare amoureux* ou *La pièce à l'étude*, représenté à Paris le 1er janvier 1804, avait été signalé en Russie en 1805 par le *Moskovski Courrier.* L'auteur, qui s'était attiré la disgrâce du Premier Consul avait, en 1803, trouvé à Pétersbourg une hospitalité empressée.

ment il faut prononcer le mot "amour" produisait un effet considérable.[1]

Othello et *Léar* étaient traduits en prose ; *Hamlet*, représenté pour la première fois à Saint-Pétersbourg le 28 novembre 1810, était en vers. L'auteur, Stepan Ivanovitch Viskovatov, donnait l'œuvre comme "arrangée pour le théâtre russe", mais sans mentionner l'original mis à contribution, et qui était de Ducis. La pièce peut se résumer ainsi : Hamlet, roi de Danemark, souffre d'être partagé entre son devoir filial et son amour pour Ophélie, fille de Claudius, meurtrier de son père. Gertrude a le cœur bourrelé de remords et refuse de suivre son amant Claudius, "premier prince du sang", dans son projet de détrôner Hamlet. Claudius ourdit sa conjuration, tue Gertrude, mais est lui-même poignardé par Hamlet; les conjurés déposent les armes.

Les remaniements de Viskovatov sont importants. Dans la liste des personnages, Norceste est remplacé par Harold, Elvire prend le nom d'Elfrida et Voltimand ne paraît pas. Dans la première scène du premier acte, Polonius précise l'attitude de Hamlet qui, "en tournant ses regards vers le tombeau de son père, nourrit en son cœur la vengeance et la haine..." Les tournures de style abstraites et recherchées de Ducis sont remplacées par des équivalents concrets. La tirade de Claudius

[1] Cf. Arapov. *Létopis.*

est réduite de moitié ; on n'y trouve plus les doléances contre le roi défunt qui interdisait le mariage d'Ophélie, ni la description des faiblesses de Hamlet ; on appuie seulement sur la mélancolie du jeune prince qui " à minuit erre au milieu des tombes, se nourrissant d'horreur parmi la corruption et les tombeaux, toujours seul, muet, sauvage, farouche. " On reconnaît là l'influence de Gray et de Young, que trente ans de popularité n'ont pas amoindrie.[1] Claudius dit lui-même de Hamlet : " Il aime ma fille ", et il édifie sur cet amour un plan perfide.

Dans la seconde scène, Gertrude est moins hautaine, elle dit avec plus de simplicité et de force ses remords, va droit au fait et appelle les choses par leur nom. " Qu'entends-je ? Claudius ! Tu me proposes le mariage ? " Elle soupire en songeant aux changements survenus en Hamlet, jadis modèle de bravoure, de sensibilité et de philanthropie :

[1] Cf., comme exemple typique, *Le cimetière*, publié en 1809 par le *Rousski Vêstnik* :

Le triste bruit des arbres balancés par le zéphyr,
Le silence, la paix et le sommeil sans réveil
De ceux qui ont rompu à jamais leur alliance avec le monde péris-
L'aspect des pierres tombales et le son des cloches [sable,
Inclinèrent involontairement mes pensées à la tristesse.
De sombres tableaux se présentèrent à moi :
Là, de pâles ombres marchaient en silence,
Et partout étaient semés des ossements fragiles,
Là, l'affreuse mort a édifié son trône,
Je vois dans ses mains un os, symbole de la corruption...

Tu réduisais en poudre les remparts ennemis,
Mais terrible dans le combat, c'est d'une âme sensible
Que tu écoutais ceux qui souffraient et gémissaient devant toi,
Mon fils était l'ami des hommes, c'était un vrai héros.
Maintenant qu'est-il devenu ? à qui la faute ?
O tremble, Claudius ! le destin punit les meurtriers !

Puis il n'y a ni ordres aux gardes, ni appel à Polonius, ni monologue, ni intervention d'Elvire... Brusquement apparaît Harold dont Claudius maudit, aparté, l'arrivée, mais à qui Gertrude demande de découvrir ce qui attriste Hamlet.

A l'acte II, Elfrida la première laisse entendre à la reine qu'elle a deviné son secret. Dans le récit que celle-ci fait de son crime, une place plus grande est donnée au repentir et à la leçon morale. Harold, annonçant l'entrée de Hamlet, prie la reine de s'éloigner, car le désespoir du roi n'est pas le spectacle qui convient à "une mère si tendre." Les discours du héros, bouleversé par la vision de son père, sont empreints d'un réalisme macabre.

L'ombre, en gémissant, a tourné vers moi ses regards,
De la bouche cadavéreuse coule le poison cruel.
Apaise-toi, triste ombre ! Je répandrai le sang à flots !
Tremble, meurtrier.....

L'apparition s'est produite non dans un palais, mais dans un décor à la Young ou à la Hervey, et elle est contée avec force détails qu'on chercherait vainement dans Ducis :

Ecoute, une nuit que les ombres s'étaient étendues
Sur la terre et les eaux, et, chassant le jour,
Couvraient l'azur céleste de ténèbres,
J'étais assis parmi les tombeaux, et accablé de chagrin
Je pensais trouver la paix dans le sommeil, mais le sommeil
fuyait mes yeux,
Une cloche lugubre sonna l'heure de minuit,
Et soudain j'entendis dans les ténèbres un sifflement de serpent,
Un bruit de chaînes, une trompette appelant au combat,
Une rumeur souterraine et un fracas de tonnerre terrible.
Envahi de terreur, je sursautai, et la lueur d'un éclair
Illumina mon père ; ce fantôme sacré
M'apparaît comme un géant, vêtu de son armure,
Le casque de sa tête est surmonté d'un aigle,
L'acier rougit sur sa poitrine, son bouclier est couvert de sang,
Et sa terrible lance et ses flèches qui portent l'effroi
Gisent autour de lui sur des nuages de feu,
Son glaive est sur sa hanche — mais une chaîne charge ses
mains,
Autour du cou et jusqu'aux pieds un serpent s'enlace en sifflant
Et vomit par la bouche la fumée et la flamme....

Aucune occasion n'est omise de faire la leçon aux rois, qui doivent être

Non les épouvantails, mais les amis de leurs sujets.

Le spectre donne les sages conseils que Laharpe avait prodigués à Alexandre I :

Quand tu prendras le sceptre, sois sur le trône un homme,
C'est seulement par la vertu que les souverains sont grands...

Les questions indiscrètes de Hamlet sur l'autre monde sont supprimées, ainsi que les lamentations sur Ophélie et Gertrude, les suggestions de Nor-

ceste, destinées à démasquer la reine, et les trois scènes finales entre Norceste, Gertrude et Ophélie. L'acte II se termine par une tirade de Hamlet, ému d'apprendre le nouveau complot de Claudius, mais décidé à retarder un châtiment pour épargner Ophélie, et prêt à retourner à ses chers tombeaux:

Je m'en vais aux tombeaux. Là vit une éternelle tristesse,
Là on n'encense pas vainement les divinités terrestres,
Là je ne rencontrerai pas de perfides flatteurs,
Mais les froids tombeaux, avec leurs corps corrompus
Peuvent donner la plus utile leçon aux puissants ;
Dans la vue de la corruption quel enseignement pour les tsars !

L'acte III s'ouvre par un monologue d'Ophélie qui se plaint d'être oubliée et négligée par son fiancé. Elle rappelle le temps plus heureux où tous deux " voyaient le ciel sur la terre " :

Amour ! comme ton poison est doux et funeste !
Tu élèves aux cieux et précipites dans l'enfer,
Tu transformes en chagrins, en interminables souffrances
Les joies soudaines, les enthousiasmes éphémères !
Sensibilité ! don des cieux courroucés !
Souffrances cruelles, torrents de larmes amères,
Voilà ce qui est laissé en récompense aux cœurs sensibles,
Et je ne vois que dans la mort la suprême consolation.

Elle est beaucoup plus sentimentale, beaucoup moins " princesse " que dans Ducis :

Crois que le sceptre, la couronne, et toutes les grandeurs du monde
Ne flattent pas Ophélie — en toi j'aime Hamlet.
Avec toi je préférerais les haillons, l'obscurité, l'indigence,
A toutes les puissances terrestres et à tous les trônes.

Son fiancé demeure obsédé par l'idée des tombeaux, où les corps se transformeront en poudre, mais où les âmes s'uniront à jamais :

> Quand tu me verras recouvert des ténèbres éternelles,
> Honore ma froide poussière d'une larme affligée !

Gertrude emploie auprès de son fils des arguments sentimentaux, lui rappelle en sanglotant le sein qui l'a nourri, les mains qui l'ont caressé, consolé; Hamlet, attendri, va renoncer à sa vengeance lorsqu'il aperçoit l'ombre de son père: "Que vois-je?... C'est lui !... " Bouleversé et haletant, il jure de se venger. Il écoute en silence Claudius et lui répond, non par les belles phrases de Ducis :

> Avez-vous oublié que je suis votre roi ?...

mais en tirant son épée : "Tu trembles, Claudius ? Je comprends ce tremblement." Le monologue de Claudius est omis.

A l'acte IV, le monologue de Hamlet devant l'urne où sont les cendres paternelles donne de l'ampleur aux développements philosophiques qui, dans Ducis, sont réduits à quelques généralités :

> D'un roi puissant que reste-t-il aujourd'hui ? De la poussière !
> (Il pose l'urne sur le trône.)
> Présomptueux mortels ! Le ver vous ronge dans les tombeaux !
> La mort implacable n'écoute pas vos sanglots,
> Contre ses mains puissantes on ne défend pas les trônes :
> Elle entraîne également au tombeau la pourpre et les haillons ;
> Le timide, le héros, l'esclave et le roi tombent,

Ayant payé le tribut à la nature, nous nous lançons dans un
[voyage inconnu ;
Mais que prépare la mort ? Jusqu'ici, un rayon céleste
Ne l'a pas encore révélé à ceux qui vivent dans ce monde.
Trouvons-nous, avec la mort, le néant ou la vie ?
La mort termine tous les désirs et les vengeances.
Mais si la mort est un sommeil ? et si de terribles visions
Viennent troubler le repos de ceux qui dorment ?
Si nous devons même dans la nuit du tombeau
Entendre les gémissements et voir les torrents de larmes
De ceux qui nous ont été si chers en ce monde,
Si la mort ne diminue pas la souffrance,
Si des tourments accumulés nous menacent au tombeau,
Alors le plus infortuné des mortels redoutera
De quitter un chagrin passager pour se plonger dans un chagrin
[mortel.
O inconnu ! Si tu ne nous épouvantais pas,
Ah ! qui ne devancerait l'heure consolante de la mort ?
Qui ramperait sur une terre peuplée de scélérats ?
Où l'or couvre le vice, où la voix sacrée de la vérité
Est si rarement entendue des puissants de la terre,
Où le malheur est pour les bons, le bonheur pour les méchants,
Où les lauriers sont rougis du sang des innocents...
Où les spoliateurs sont élevés au trône, au milieu des rayons,
Où la flatterie, comme une vapeur fétide se niche autour de la
[couronne,
Où l'avide cupidité s'empare de tous les cœurs,
Où habitent l'envie, la haine, le meurtre...

En présence de sa mère, Hamlet s'exprime avec moins de circonlocutions diplomatiques. Lorsqu'il l'a contrainte à l'aveu, il ne se connaît plus, brandit son glaive avec des imprécations et s'arrête soudain en se souvenant qu'elle l'a engendré ;

Gertrude manifeste ses remords avec des effets dramatiques, que facilite la présence de l'urne funéraire.

> Mais quoi, malheureuse ! Je vois l'urne en feu :
> Ce feu me brûle, dévore tout mon sang —

Viskovatov termine l'acte par l'entrevue de Hamlet et d'Ophélie. La fille de Claudius, comme dans Ducis, défend son père, mais elle ajoute un argument où se reflète la hantise du surnaturel, dont le début du XIXe siècle est plein.

> Pourrai-je survivre à la mort de mon père ?
> M'ayant ouvert le chemin du tombeau, que deviendras-tu ?
> Pourras-tu voir d'une âme tranquille
> L'ombre ensanglantée de ton Ophélie ?
> La nuit, dans un silence de mort, le jour, dans le bruit des vents,
> Tu entendras mes lamentations, mes gémissements plaintifs,
> Qui te troubleront et te feront trembler,
> Et morte, je ne me séparerai pas de toi !

Mais malgré les intentions féroces qu'il ne cache pas à sa fiancée, le roi ne peut se retenir, après son départ, de soupirer :

> Elle disparaît, et la lumière s'assombrit !

Au cinquième acte, Gertrude supplie inutilement Claudius de la suivre pour tout avouer au peuple et adoucir la colère des dieux ; il la nargue et annonce qu'il va tuer Hamlet. A ces mots, la reine l'accable de reproches, lui prédit les pires

châtiments et veut sortir pour le dénoncer. Il tire son épée ; elle ne tremble pas :

Pour mon fils je me résoudrai à goûter avec joie la mort !

Elle tombe transpercée. Plus loin, Viskovatov supprime le long plaidoyer que, dans Ducis, Ophélie prononce pour son fiancé, devant les conjurés. Hamlet, après avoir désarmé ses ennemis, fait un discours énergique et démasque Claudius. Celui-ci, payant d'audace, accuse publiquement le roi d'avoir tué sa propre mère dont il découvre le cadavre sanglant. Hamlet se justifie sans peine et tue le meurtrier sous les yeux d'Ophélie qui s'évanouit. Désespéré, il veut se jeter lui-même sur son épée. Empêché par Harold, qui lui rappelle ses devoirs envers le peuple, il se résigne :

Patrie ! c'est à toi que je me sacrifie !

En dehors de ses qualités sentimentales la réussite de *Hamlet* était assurée par une interprétation brillante, les grands favoris Iakovlev et Semenova jouant les rôles de Hamlet et d'Ophélie. Les journaux du premier quart du XIXe siècle témoignent de la longue faveur de ces adaptations, dans lesquelles les acteurs en renom trouvent leurs plus bruyants triomphes.

Cependant un autre élément prend avec le temps, et sans doute sous l'action du romantisme naissant, une place de plus en plus grande : c'est

le pittoresque fantastique ; Shakespeare apparaît comme une source non seulement de situations théâtrales frappantes par le déploiement d'effets de mystère ou de terreur, mais de spectacles pleins de surprises et de féeries éblouissantes.

On s'écrase pour entendre *Roméo et Juliette* qui, le 7 septembre 1817, reparaît à St-Pétersbourg sous forme d'opéra, avec la musique que Daniel Steibelt [1] avait fait entendre à Paris en 1793. Le livret était traduit par A. G. Volkov. Dès le lever du rideau, l'aspect d'un vieux château dans une forêt, par une nuit de lune, tandis que s'entend une polka et que Roméo et Juliette chantent le duo d'adieu, enthousiasmait les spectateurs. Au troisième acte, dans la scène des tombeaux, l'acteur chargé du rôle de Roméo se surpassait dans l'expression de la terreur et du désespoir, et Juliette interprétait remarquablement la scène difficile où elle s'apprête à boire le poison. Les décors étaient fort appréciés, " surtout le troisième, représentant des voûtes et une longue galerie faiblement éclairée par des lampes funéraires. " [2]

Cette même année, trois fragments de *Macbeth, tragédie russe* étaient offerts aux lecteurs du *Séverny Nablioudatel* [3] par P. Korsakov. Dans le premier, on voyait Frédegonde, [4] femme de Macbeth, atten-

[1] Steibelt avait succédé à Boieldieu comme directeur de l'Opéra de Saint-Pétersbourg. Il devait mourir dans cette ville en 1823.

[2] *Séverny Nablioudatel*, 1817, n° 11.

[3] 1817, n° 6.

[4] Ce nom est celui que Ducis avait déjà attribué à Lady Macbeth.

dant son époux qui a sauvé le roi Duncan de deux puissants ennemis, le roi norvégien Svenon et le thane rebelle de Cawdor. Mentet, ami de Macbeth, arrive à Inverness et rapporte, en soixante-seize alexandrins rimés, les exploits de son compagnon d'armes. Avant la défaite les adversaires avaient mis le pays à sang et à feu, insensibles " aux gémissements des citoyens torturés et aux larmes des tristes orphelins. " L'armée, enflammée de patriotisme, traverse sans effort " rochers siliceux, défilés et torrents de montagnes " et atteint le camp de Svenon, tandis que

Parmi les ténébreux nuages, triste et pâle
Apparaît de temps en temps la lune tremblante...

Dans le deuxième fragment, Macbeth, poussé par les prédictions des " prophétesses anonymes " et les excitations de sa " femme rusée, " se prépare à assassiner Duncan. Il renvoie le serviteur qui l'éclaire, et prononce, au clair de lune, un monologue imité du fameux passage de Shakespeare :

Il est parti... Les heures volent. La minute arrive
Où... Pourquoi trembles-tu, Macbeth ?
Toi que, jusqu'à présent, rien n'effrayait ?
Un pressentiment du cœur ne t'a-t-il pas dit
Que le seuil sacré au delà duquel dort ton roi
Est le seuil du repentir, au delà duquel est le châtiment ?
. . . . . .
Que vois-je ? quelle main me donne ce poignard ?
Je vais le prendre... Mais il a disparu... Que vois-je ? Il apparaît !
O, vision trompeuse ! rêve mensonger de l'âme,

Macbeth ne peut-il te toucher ?
N'es-tu pas le poignard vengeur du repentir ?...

. . . . . .

Quelles sont ces gouttes de sang qui se montrent soudain
Et obscurcissent ton brillant fer ?
Mais tu disparais, semblable aux rêves nocturnes,
Et de nouveau je reste seul avec mon repentir.

(Un silence, pendant lequel Frédegonde entre et observe les mouvements de Macbeth ; il continue :)

Maintenant toute la nature est morte dans la moitié de l'univers,
Et les horribles songes, enfants de la sombre nuit,
Volant autour des couches où règne le repos,
Epouvantent le genre humain par un rêve de mort.

. . . . . .

(Derrière la scène on entend l'orage.)

Lune ! ta lueur s'éteint ! ou as-tu caché tes rayons
Pour n'être pas, cette nuit, complice de Macbeth ?
Fuis ! En cette heure terrible, j'ai plus besoin des ténèbres que [de la lumière.
Hurle, vent du désert, craquez arbres !
Que les cieux n'entendent pas ici de gémissements !

Puis c'est l'apostrophe à la terre, aux pierres, et quand deux heures sonnent, la décision finale :

N'écoute pas, Duncan, le son de ces terribles heures,
Ce son t'appelle au ciel ou à l'enfer !

Il va pour sortir, puis revient, plein de terreur et de remords, en cachant son poignard ; mais Frédegonde lui ordonne de frapper. Il entre dans la chambre du roi " *avec un sentiment féroce* ".

Dans la troisième partie, Macbeth couronné est poursuivi par le remords ; il " craint son ombre et les murs même du château..." Pour le calmer, Frédegonde a été dans un bois sacré consulter la magicienne Ifiktona, et elle raconte à son époux sa visite. Elle décrit la forêt mystérieuse, " le mélancolique bruit des feuilles ", le regard étincelant de son guide dans l'obscurité, les visions dans la caverne, les chaudières, les sorcières, les prédictions, l'apparition d'un jeune enfant couronné, les rumeurs souterraines et les tremblements qui accompagnent la disparition des " trois horribles sœurs ".

On voit que si cette tragédie demeurait fidèle au procédé classique des interminables récits, elle ne négligeait aucun des effets de nuit, d'orage, de lune et de forêt si à la mode alors.

Un fragment de *Jules César*, œuvre de A. Grouzintsov, imitation de Shakespeare, publié dans le même journal,[1] donnait au dialogue entre Brutus et Cassius, à la scène II du premier acte, une emphase uniforme bien différente de la variété de Shakespeare. Les premiers vers marquent le ton : Brutus troublé médite, sans remarquer les personnes présentes :

Dans quelle obscurité empourprée la lumière du sanglant soleil
S'est-elle épandue si terriblement sur le Capitole ?
Ce triste présage s'accorde avec mon âme !

CASSIUS

O Brutus, approche-toi de nous, reconnais tes amis !

[1] *Séverny Nablioudatel*, 1817, n° 22,

Lorsque les discours de Cassius ont excité l'animosité de Brutus contre la tyranie, celui-ci s'écrie :

Attends, ne déchire pas mon âme en morceaux !
Tu as acquis trop de pouvoir sur Brutus.
Mais, Cassius, tu apprendras peut-être bientôt
Que Brutus n'a pas été créé pour servir un égal !

CASSIUS

O Brutus, gloire aux dieux ! Redressez-vous, murs de Rome !
. . . . . .
Voici César... Sois un héros !

Une scène d'une autre tragédie *Julius Cæsar* (II, 7.) est donnée en 1820 dans le *Blagonamêrenny*. Dans la salle du Sénat, Brutus troublé se jette contre la statue de Camille dont il invoque le souvenir ; puis après un dialogue avec Cassius, il ramasse un papier jeté au pied de la statue et portant la fameuse phrase : " Tu dors, Brutus !..."

L'infatigable et ingénieux prince A.A. Chakhovskoï comprend tout le parti qu'on peut tirer de *The Tempest* pour séduire l'imagination des spectateurs et le 28 septembre 1821, il fait représenter au Grand-théâtre de Saint-Pétersbourg *La Tempête ou le Naufrage*, " grande féerie romanesque en trois actes, prise des œuvres de Shakespeare ". [1] La pièce s'ouvre par un " prologue musical " se passant sur le navire à l'ancre : le ciel est couvert de noirs

[1] Cette pièce n'a jamais été imprimée ni analysée. Nous avons fait le présent résumé d'après un des manuscrits conservés à la bibliothèque des théâtres impériaux à St-Pétersbourg et que nous a obligeamment communiqué le bibliothécaire Mr Schenk.

nuages, on entend le tonnerre, on voit les éclairs, une symphonie dépeint l'orage. Et c'est, avec quelques variantes, le mélange d'ordres, de jurons, de plaintes qui figure dans l'original. Le navire lance des flammes et s'enfonce dans les flots.

La première scène de l'acte I a pour décor " un agréable rivage de la mer ". Elle reproduit, dans leurs lignes générales, la conversation de Miranda et de Prospero, puis celle de Prospero et d'Ariel dans Shakespeare. Lorsqu'Ariel se sauve pour se transformer en naïade, " la musique dépeint son vol ". A la scène troisième, Caliban reproche à son maître de lui avoir refusé Miranda : " Nous aurions peuplé cette île de petits Calibans "... Ariel, une lyre à la main, chante la douceur de l'amour :

Réunissez-vous, nymphes, en rondes,
Et chantez la douceur de l'amour,
Et toi, amour, âme de la nature,
Anime notre voix pure,
Il n'est point de bonheur au monde saus amour.
(Il se cache).

L'Echo en mer

— Sans amour !...

Ferdinand arrive, intrigué par le chant invisible qui lui promet le bonheur après lui avoir parlé de son père dont " l'âme est au ciel, dont les os sont devenus du corail, les yeux des perles... " Puis viennent l'entrevue avec Miranda, la rudesse simulée de Prospero, l'asservissement de Ferdi-

nand... Ariel, pour transmettre les ordres du magicien à " l'enfer, " disparaît à travers la terre.

L'acte II représente une forêt épaisse qui laisse d'un côté voir la mer. Au lever du rideau passent en volant des feux follets ; des voix s'appellent, répercutées par l'écho ; tout le théâtre est éclairé de lumière bleue " sauf du côté où l'on aperçoit la mer". Les naufragés : Alonzo, roi de Léon, Gonzalve, vieux troubadour et favori d'Alonzo, et Ramire, duc des Asturies (Antonio dans *The Tempest*) se lamentent de leurs vaines recherches et de l'entourage diabolique qui les leurre. Alonzo se repent, Ramire est en rage, Gonzalve chante des couplets consolants :

> ... Pourquoi se chagriner
> Quand on n'y peut rien faire ?...

Ramire, pour s'assurer la succession au trône de " Léon ", s'apprête à tuer ses deux compagnons endormis, lorsqu'un rocher s'ouvre et découvre, sous un baldaquin, Prospero assis sur son trône ducal : le magicien interpelle son frère, tandis qu'Alonzo et Gonzalve se réveillent. Un chœur chante. La vision, aperçue du seul Ramire, disparaît, une autre lui succède : un abri s'ouvre et montre Ferdinand et Miranda, les mains unies, tandis que Prospero tient une couronne au-dessus de leurs têtes. A peine l'abri s'est-il refermé qu'une musique joyeuse retentit, le théâtre s'éclaire, les arbres s'ouvrent, Ariel et les nymphes apportent des fruits et des

vins, et en chargent une table qui a surgi magiquement du sous-sol. Le chœur, par ses chants, apprend à Alonzo que son fils est sauvé. Les naufragés veulent goûter aux mets délicats, mais à l'approche de Ramire, la table disparaît sous terre. Le tonnerre gronde, la nuit se fait, une colonne de fumée sort de terre et à l'intérieur se détache l'ombre de Prospero. Tous écoutent avec stupeur les paroles sévères de l'ombre qui les somme de se repentir et s'évanouit dans le tonnerre. Des puissances invisibles dispersent le trio ; Ariel se réjouit. Alors a lieu la scène burlesque entre le " boatsman " ivrogne (le Stephano de Shakespeare) et Caliban, abondamment battu et abreuvé de vin. La farce est grossie encore lorsque Ramire est rossé à tour de bras par le boatsman, qui le force à boire à sa santé et lui fait promettre de tuer Prospero. Enfin vient le duo d'amour entre Miranda et Ferdinand portant du bois ;[1] Prospero caché s'attendrit, dispense le jeune homme de la corvée imposée, et ordonne à Ariel de réunir les esprits en vue d'une grande fête.

Le troisième acte se passe sur le rivage, près de la caverne. Le soleil se couche. Prospero est debout sur une hauteur, en costume de magicien, entouré des sylphes, des naïades, des gnomes, auxquels il annonce leur prochaine délivrance et à qui il prescrit de répandre partout l'allégresse. Il unit Miranda et Ferdinand, et leur révèle toute la vérité. Le chœur chante, les esprits se livrent à un

[1] La scène I de l'acte III dans Shakespeare.

" divertissement " varié. Puis les ténèbres descendent et les trois conjurés s'approchent avec précaution pour accomplir le meurtre projeté. Le boatsman ne cesse de boire et de menacer de sa hache Ramire : au moment où ils vont entrer dans la caverne, celle-ci s'ouvre et montre, à l'entrée qui s'éclaire, Prospero en manteau ducal ; le tonnerre gronde. L'ivrogne et Caliban tombent à genoux, Ramire se repent, Alonzo, qui survient avec Gonzalve et une suite de feux-follets, est pardonné pour n'avoir pas corrompu la bonté native et le désintéressement de son fils. Le fond de la caverne s'éclaire et l'on aperçoit Ferdinand et Miranda entourés d'un groupe d'amours. Les deux fiancés échangent de tendres phrases ; Alonzo pleure de joie. Miranda s'écrie : " Ah ! tout cela ce sont des hommes ! mais Ferdinand vaut mieux que tous ! " Prospero déclare oublier le passé et rentrer à Léon. Le navire s'éclaire. L' " apologue " est prononcé par le magicien, qui brise sa baguette et délivre les esprits en leur recommandant de " donner l'exemple de la gratitude " aux hommes. Ariel, avec un flambeau, allume un fanal blanc sur le rocher, les esprits font briller partout des lumières ; un chœur chante, les personnages vont au navire, où des matelots agitent des drapeaux et crient : " Vivat ! vive Alonzo ! vive Prospero ! "

Cette pièce, au témoignage d'Arapov,[1] produisit un " remarquable effet " auquel, on peut le sup-

[1] *Chronique du théâtre russe*, I, p. 306.

poser, l'art du machiniste et du costumier n'était pas étranger. Chakhovskoï avait multiplié les coups de théâtre, changé en partie la fable, grossi les traits comiques et mélodramatiques. Malgré tout, il faut lui savoir gré d'avoir gardé presque intacts quelques-uns des plus beaux passages de *The Tempest*, entre autres certaines scènes où se révèle le cœur charmant de la candide Miranda.

Cependant l'engouement pour les pièces " shakespeariennes" n'avait pas triomphé des résistances des vieux-croyants littéraires qui, appuyés sur l'autorité de l'abbé Batteux, ne perdaient aucune occasion d'exprimer leur opinion. Lorsque V. Narêjny compose un *Dimitri Samozvanets* entaché de modernisme, le *Sêverny Vêstnik* le rappelle au respect des saines traditions et ajoute :

" Ne connaissant pas la langue anglaise, je n'ai pas lu une seule tragédie de Shakespeare ; mais on m'a dit que les Anglais aiment à voir sur le théâtre des cercueils, des lampes qui s'éteignent et autres tyrannies, qu'ils aiment à entendre des conjurations et des évocations d'ombres et d'esprits, rien de cela ne manque dans le *Dimitri Samozvanets*... J'ai lu des tragédies de Schiller dans ce genre, et elles ne sont pas de mon goût, malgré leurs mérites. " [1]

Plus généralement, le *Rousski Vêstnik* " voyait dans cette influence étrangère un danger pour l'originalité russe, et renvoyait les auteurs à l'étude

[1] *Sêverny Vêstnik*, 1804. Lettre d'un inconnu.

des chroniques nationales, qui seules leur feront pénétrer l'âme, le cœur et la pensée des héros immortels et des fils sublimes de la patrie ". [1] " Racine, Voltaire, Schiller et Shakespeare ont-ils décrit les sauveurs, les héros et les bienfaiteurs de la terre russe ? " C'est à Soumarokov qu'il faut revenir. Ailleurs, mettant dans la bouche d'une visiteuse de Londres, souffrant du " spleen ", la phrase : " Nous avons vu des tragédies de Shakespeare ", il joint cette note : " Il n'est pas honteux de ne pas savoir que Shakespeare est le père du théâtre anglais, mais il est honteux pour des Russes de juger par ouï-dire de Soumarokov et de Kniajnine ". [2] En 1810, répliquant à un article du *Vêstnik Evropy* qui, tout en faisant des réserves sur le mélange d'or et de boue [3] de Shakespeare, recommandait aux dramaturges russes de prendre l'auteur de *King Lear* pour maître, l'éditeur se demande quelle pensée avait eue Shakespeare en montrant Juliette fuyant la colère paternelle, prenant, sous l'apparence de poison, une poudre soporifique, et se réveillant au cimetière dans les bras de son amant. " Le poison et le cimetière sont des épisodes de la tragédie de Shakespeare ; son but principal est de montrer jusqu'où la haine inflexible et héréditaire des familles conduit les enfants. " Il ne comprend pas non plus l'idée

[1] 1808.

[2] 1809.

[3] février 1810.

de peindre Othello aveuglément jaloux, assassin de sa femme innocente ; et il conclut en assurant qu'au lieu de s'instruire chez Shakespeare, " les jeunes amateurs de littérature russe " feraient mieux d'étudier Soumarokov, Kniajnine, Nikolev et leurs imitateurs.

En 1811, le *Vêstnik Evropy*, assez flottant dans ses jugements, raillait le *Hamlet* anglais dont " l'erreur fondamentale " était de faire apparaître sur la scène un fantôme " qui effraie les gens et parle " ; il approuvait la discrétion de Soumarokov à cet égard, et persiflait la pièce de Viskovatov dans les trois actes de laquelle il y avait " beaucoup de travail pour les acteurs : courir, s'agiter, crier, s'effrayer, s'évanouir et mourir. " [1]

Le poète K. N. Batiouchkov, qui se plaint que Chateaubriand " avec son Milton, son enfer, ses diables et Dieu sait quoi " lui ait " noirci l'imagination, gâté l'esprit et le style " [2], trouve qu'il manque au génie de Shakespeare " d'avoir connu les beautés tendres et majestueuses de la Muse française. " [3]

La traditionnelle opinion sur le mélange de monstruosité et de beautés qui caractérise le poète anglais est fréquemment répétée ; mais plus on va, et plus généralement on admet la prédominance des qualités.

[1] *Vêstnik Evropy*, décembre 1811.

[2] Lettre à N. I. Gnêditch, août 1811.

[3] Cité par E. Haumant, *La culture française en Russie*, p. 233.

En 1805, l'*Outrenniaïa Zaria* traduit une appréciation de Dryden sur la difficulté de décider si le nombre des beautés l'emporte sur celui des défauts. A propos de l'*Othello* de Veliaminov, le *Vêstnik Evropy* rappelle les "absurdités les plus basses et les plus repoussantes" et l'ignorance des règles qui déparent la grandeur de Shakespeare. Le *Tsvêtnik*,[1] donnant un portrait et une biographie de Wilhelm Shakespeare, admettait ces critiques mais faisait une part plus large aux éloges, et bientôt[2] imprimait une traduction en prose de l'oraison funèbre de César par Marc Antoine; mais la mention "traduit de l'anglais" ne rachetait pas la platitude de cette version.

Cependant la propagande shakespearienne s'affirme par cent détails. Ici on rappelle que le français n'est pas la seule langue soi-disant indispensable aux gens cultivés ; car en italien écrivirent Dante, Pétrarque, l'Arioste, le Tasse ; en allemand Klopstock, Wieland, en anglais Milton, Shakespeare, Pope, Young, Addison...[3] Là, dans un compte rendu admiratif de *Phèdre* jouée par l'actrice française George, un journaliste,[4] attribuant le charme ressenti à "la tendre pitié avec laquelle on regarde un être innocent et malheureux", s'écrie avec Ophélie :

[1] 1810, V, pp. 85-90.
[2] VIII (novembre).
[3] *Vêstnik Evropy*, décembre 1807.
[4] *Vêstnik Evropy*, 1809, n° 22.

O what a noble mind is here o'erthrown !

Ailleurs, dans un *Eloge du sommeil*, on cite la phrase de Macbeth : " Tu ne dormiras plus ! ", et on la donne en leçon aux " tyrans, et aux hommes sensuels qui violent les droits sacrés de l'humanité." [1] A propos de *Lear*, on donne la quarantième lettre du *Spectator* d'Addison, sur la tragédie, [2] ou l'opinion de Samuel Johnson. [3] L'*Aglaïa* [4] pense que les lois littéraires varient selon les époques, les pays et même les " grandes villes ", et que ce qui nous paraît défectueux dans Homère, l'Arioste ou Shakespeare est peut-être dû aux exigences légitimes de leur siècle et de leur patrie.

Le *Sankt-Peterbourgski Vêstnik*, en 1812, découvre dans *Troilus and Cressida* une leçon de discipline et de patience que les circonstances rendent d'une saisissante actualité. Il donne, d'après Le Tourneur, une version russe des discours d'Agamemnon, Nestor et Ulysse, à la scène III du premier acte ; le traducteur, G-tch, [5] avertit les lecteurs qu'ils ne doivent pas chercher dans ce fragment " des beautés tragiques, mais la pure leçon morale, les profondes vérités dont il est rempli méritant l'attention, et surtout les excellentes pensées sur la nécessité de la patience et de la fermeté dans

[1] *Vêstnik Evropy*, septembre 1810.

[2] *Ib.*, 1811, novembre.

[3] *Ib.*, 1812, janvier.

[4] 1812, *Souvenirs*, signés V. K—ve.

[5] Sans doute Gnêditch.

les grandes entreprises, et sur les malheurs causés par la violation de l'ordre et de l'obéissance à l'autorité ". [1]

I. M. Mouraviev-Apostol, dans ses *Lettres à Nijni Novgorod*, conseille de lire Dante en italien, Cervantès en espagnol, Shakespeare en anglais, Schiller en allemand avant de prononcer un arrêt sur ces écrivains. [2]

Milonov met en épigraphe à sa poésie sur la mort de Derjavine les vers connus :

> He was a man, take him for all in all,
> We shall not look upon his like again. [3]

Le prince P. A. Viazemski, élevé à l'école française, [4] prêche l'impartialité et l'étude approfondie des mœurs étrangères à ceux qui veulent s'ériger en juges. Selon lui, les shakespearistes qui disent des tragédies de Racine : " Et les Français appellent cela une tragédie ! " ressemblent aux soldats français qui, torturés par le froid et la faim en Russie, en 1812, s'écriaient : " Et les malheureux appellent cela une patrie ! " [5] Toutefois lui-même déplore que l'école dramatique russe se soit engagée sur l'étroit chemin des Français et il en rejette la faute sur Soumarokov : " S'il avait imité Shakespeare,

[1] III, 131, 138.

[2] Cité par I. Zamotine, *Romantizm dvadtsatykh godov XIX stol. v rousskoï literat.*, p. 66.

[3] *Hamlet*, I, II. On notera le changement de *I shall* en *We shall.*

[4] Cf. l'introduction autobiographique à ses œuvres (I, p. LVIII.)

[5] Œuvres, VIII, p. 20. (*Staraïa zapisnaïa knijka*)

nous aurions perfectionné ses mauvaises imitations des Anglais, comme maintenant nous avons perfectionné ses pâles imitations des Français... "[1]

En 1816 le *Vêstnik Evropy*[2] traduit l'article de Chateaubriand sur Shakespeare, paru dans le *Mercure de France* en avril 1801 : " ...Je viens à un homme qui a fait schisme en littérature, à un homme divinisé par le pays qui l'a vu naître, admiré dans tout le nord de l'Europe, et mis par quelques Français au-dessus de Corneille et de Racine... "[3] Bien que les éloges donnés à Shakespeare, considéré " par rapport à son siècle et à ses talents naturels ", y fussent contrebalancés par de vives critiques sous le rapport de " l'art dramatique, " et par le désaveu des " innombrables défauts que n'excuse pas une beauté, " plusieurs pages, par leurs citations et leurs commentaires, permettaient aux lecteurs russes d'apprécier le génie du poète.

La plus importante étude paraît dans le *Doukh Journalov*, sous le titre : *Remarques d'un Russe sur Shakespeare, Schiller et les meilleurs tragiques français*. L'auteur, après avoir exposé " le point de vue " des classiques français, puis celui des schilleriens allemands, prend nettement position.

[1] Œuvres, IX, p. 25. (*Zapisnaïa knijka*).

[2] *Vêstnik Evropy*, septembre 1816, pp. 80-109.

[3] Les mots : " Après avoir parlé d'Young dans un premier extrait, " sont omis dans la traduction. Cet article *(Shakespere ou Shakespeare)* a été réimprimé dans les *Mélanges littéraires* (Œuvres de Chateaubriand, édit. Ladvocat, tome XXI, pp. 45-72).

Il défie " messieurs les Français " de lui montrer des endroits capables de rivaliser avec les scènes entre Macbeth et sa femme, Lear et ses filles, Hamlet et sa mère, Brutus et Marc Antoine, Coriolan, sa femme et sa mère. Si les tragiques français ont de belles scènes, celles-ci ne leur appartiennent pas : *Phèdre*, *Iphigénie*, sont pris à Euripide, *Zaïre* est emprunté à *Othello*, *le Cid* au théâtre espagnol. Shakespeare n'a imité que la nature. Par ses beautés et même ses défauts, il est un second Homère. Dans le mélange de comique et de tragique, de l'aveu du critique, il dépasse la mesure. Schiller, vivant en un temps plus "civilisé" a montré plus de tact, mais le principe est légitime :

"Selon nous il n'est pas tout à fait juste de dire qu'aux événements tragiques ne doivent pas se mêler des événements ressemblant à ceux des comédies, de même que les comédies ont des scènes sentimentales. [1] Il est difficile d'approuver aussi l'extension d'une action dramatique sur plusieurs années, quoiqu'elle se justifie par les titres mêmes des pièces : *La vie et la mort de Richard III*, par exemple... Mais la règle des vingt-quatre heures est beaucoup trop tyrannique ; il convient de l'élargir. De même la stricte unité de lieu doit être modifiée pourvu que la scène ne passe pas d'une ville dans une autre, et ne change pas trop souvent. "

Les apparitions d'esprits et de fantômes s'ex-

[1] Le critique s'excuse en note de ne pouvoir développer ici les raisons de sa théorie, et il voit dans la scène du soufflet, du *Cid*, un épisode de comédie.

pliquent par les croyances du temps et l'imparfaite culture première du poète, de même que les grossièretés comiques par le goût de l'époque. Ici il faut faire la part de tout ce qui a été ajouté par les acteurs et les éditeurs... Dans la peinture des caractères, hommes ou femmes, le dramaturge n'a pas d'égal ; il peint jusqu'à huit cents caractères sans emprunts et sans répétitions... Quelle différence avec la monotonie française. Sans même suivre les noms des personnages on reconnaît de suite quel est celui qui parle. Chaque passion parle sa langue, et non celle des " héros romanesques " français : les classiques lui reprochent trop d'ornements et de figures ; ils oublient que toutes les passions ne se peignent pas par une même exclamation et que c'est dans le premier mouvement de la passion que l'homme est le plus éloquent. Les " raisonnements " de Shakespeare ne sont jamais de froids lieux communs, comme ceux de Voltaire ou Corneille. Les mérites du moraliste sont d'une importance capitale. *Othello* montre les conséquences de la jalousie aveugle, *Antony and Cleopatra* celles de la volupté, *Coriolan* celles de l'orgueil, *Julius Cæsar* celles de la confiance exagérée en autrui, *Romeo and Juliet* celles des haines de familles. En terminant, l'auteur rend justice à certaines qualités de Corneille et surtout au goût et à l'art de Racine, et fait ce parallèle :

« Racine n'a pas les beautés saisissantes de Shakespeare, mais en revanche il a évité beaucoup de ses défauts : de sorte qu'on peut comparer Shakespeare à un immense édifice dont une moitié est d'une incomparable beauté et se dresse jusqu'au ciel, tandis que l'autre, derrière elle, s'élève à peine de terre... On peut comparer Racine à une maison peu élevée mais construite avec goût et d'une architecture d'une délicate beauté. »

Quant à Voltaire, esprit vif mais peu profond, en voulant surpasser Shakespeare il a seulement étalé son infériorité.

Tel était cet article, dans lequel l'auteur, pour ne pas heurter de front l'opinion courante, restait certainement en deçà de sa pensée intime, mais qui par sa clarté et sa pondération était d'une excellente propagande.

Quelques années plus tard, le professeur A. F. Merzliakov,[1] dressant un vaste tableau des littératures européennes, donne une place considérable à l'Angleterre et laisse percer sa secrète préférence. Il déclare que le théâtre français se distingue plus par la régularité et la délicatesse, que par la grandeur vraie, tandis que les Anglais ont moins de régularité, mais possèdent la force, l'art d'émouvoir, et une originalité propre, leurs meilleurs dramaturges étant Shakespeare, Ben Jonson, Massinger, Beaumont, Fletcher, Dryden, etc.

Mais ces preuves d'un intérêt croissant n'affec-

[1] *Kratkoe natchertanie teorii iziachtchnoï slovesnosti.* Moscou, 1822.

tent que faiblement la scène, où domine toujours le répertoire parisien, dans ses variétés classique, larmoyante, mélodramatique ou galante. Le shakespearisme vit surtout dans les pensées d'une élite intellectuelle jeune et ardente. Le moment est venu où celle-ci va entrer en lice, et, prenant pour cri de guerre : Byron, Schiller, Gœthe et Shakespeare ! va combattre résolument les anciens dieux.

CHAPITRE IV

L'ÉPOQUE ROMANTIQUE

Dans la foule des écrivains anglais, dont les innombrables traductions remplissent les colonnes des journaux russes de 1815 à 1825, Byron apparaît en 1821 avec le *Prisoner of Chillon* et dès lors la place qu'il occupe grandit rapidement. Mais dès 1813, son nom et sa personne sont connus, et vers 1819 les jeunes esprits impatients de discipline voient en lui le héros de l'affranchissement de la personnalité, et le lisent en français ou en anglais, avec un enthousiasme croissant. Les futurs décabristes sont nourris de Byron, qui devient aussi le " maître des pensées " de Pouchkine ; sous l'égide de l'auteur de *Childe Harold*, du *Giaour*, de *Lara*, le romantisme russe s'affirme et se développe. La vogue du plus subjectif des lyriques va-t-elle faire tort au plus objectif des poètes, Shakespeare ? Nullement, car plus violente et générale est la réaction contre le classicisme et plus, par contre-coup, Shakespeare est encensé.

L'Arzamas est plein de ses admirateurs. Le

premier novembre 1819, le prince Viazemski mande de Varsovie à Tourguenev le frisson qui l'a saisi, en voyant jouer *Macbeth* et la scène du somnambulisme par l'actrice Ledochowska. L'édition revue et corrigée par Guizot de la traduction de Le Tourneur, en 1821 trouve beaucoup de lecteurs en Russie. Pouchkine, à Gourzouf, avec les Raevski, se met courageusement à étudier l'anglais, pour pouvoir lire dans le texte Byron et Shakespeare. Delvig, dans son idylle *La fin du siècle d'or*, montre en vers, d'ailleurs imparfaitement émancipés du classicisme, la folie de la jeune bergère Amarilla, qui, parée de fleurs, rit et chante jusque dans l'eau dont le courant l'emporte. Il explique, dans une note, que cette " imitation de la mort d'Ophélie, " est due à l'admiration qu'il professe pour " le don poétique du grand tragique britannique " et le plaisir qu'il ressent à " répéter une de ses plus charmantes créations. "

Joukovski est surtout séduit par les scènes " effrayantes " de *Macbeth*, le fantastique des sorcières, le monologue qui précède le crime, le somnambulisme de Lady Macbeth. Dans *Hamlet* il ne voit pas " tout ce que Tieck et Schlegel y voient, " et les plaisanteries de Shakespeare lui semblent manquer de finesse. [1]

En 1823 paraît l'*Essai sur la poésie romantique*

[1] Extrait d'une lettre écrite en 1821 de Saxe par Joukovski, à la suite d'une conversation avec Tieck. (*Moskovski Telegraf*, 1827, XIII.)

d'Oreste Somov,[1] qui combat l'imitation et réclame pour la Russie un art personnel et national. Il constate que les Français commencent à traduire Shakespeare *et les autres poètes romantiques anglais*, non plus comme Ducis et Le Tourneur, qui adaptèrent à leur manière et selon leur plan, les expressions de l'original, mais en conservant " les perfections et les défauts, car les erreurs mêmes du génie sont instructives pour les jeunes talents." Il voit dans Shakespeare, qui avec Spenser inaugure la première époque romantique, un génie créateur qui, sans souci d'aucune règle, écrivait selon les inspirations de son cœur et de son imagination. Il s'étend sur ses dons de divination et d'imagination, et sur la mobilité merveilleuse de son esprit pareille à

> ...the element
> That in the colours of the rainbow lives.[2]

" Ses défauts même ont leur charme, car ils font plus fortement sentir la supériorité des passages délicats, ce que le poète n'obtiendrait pas avec une perfection monotone. " Il l'admire aussi comme peintre fidèle des mœurs des temps et des pays dans lesquels se déroulent ses drames.

D.V. Venevitinov, dans une épître à Rojaline, se console ainsi d'être privé d'amis :

[1] D'abord dans la *Sorevnovatel prosvéchtchenia i blagotvorenia.* Tch. 23, puis en brochure à Saint-Pétersbourg.

[2] Milton

...Non ! tout ne m'a pas trahi ;
Un ami encore m'est fidèle,
Seul pour l'âme mélancolique
Il remplace ici le cercle des amis,
Je saisis avec une attention avide
Ses entretiens et ses leçons :
Ils sont clairs et profonds
Comme les vagues de la vie !
Dans sa riche fantaisie
J'ai vécu de nouveau d'une vie bien pleine,
Et je n'ai pas acheté une précoce expérience
Par la perte précoce de l'enthousiasme ;
Lui-même ne sacrifie pas aux passions,
Lui-même ne croit pas aux rêves,
Mais, comme un témoin de la création,
Il a déroulé tout le tissu de la vie,
Le vice et la vertu
Lui paient docilement un égal tribut
Comme au maître du monde !
Ami, as-tu reconnu Shakespeare ?

V. Küchelbeker compose, en 1825, une " farce dramatique en deux actes " appelée *Les esprits de Shakespeare* et dédiée à Griboêdov. Il s'excuse dans sa préface de s'occuper d'êtres surnaturels et de " loups-garous, " en ce siècle " civilisé, " mais " le monde de la poésie n'étant pas le monde matériel, le poète ne règne que sur les fantômes. " Il ne s'est décidé à imprimer cette farce, destinée à un théâtre privé, que pour faire connaître aux lecteurs russes la " mythologie romantique de Shakespeare, l'Eschyle anglais qui, dans *A Midsummer Night's Dream*, a rivalisé avec l'Aristophane des *Nuées*. Il

décrit tour à tour Obéron, Titania, Puck, Ariel, Caliban, créations d'un " génie aussi enjoué et tendre que puissant et gigantesque." Dans *A Midsummer Night's Dream*, il s'est permis d'accroître la différence entre Puck et Ariel, en accentuant le côté solennel et " éthéré " d'Ariel. Il a montré dans Caliban la prose opposée à la poésie ; mais par égard pour ses acteurs, parmi lesquels figuraient des enfants, il s'est abstenu de donner au monstre, " motte de terre vivante, " toute sa laideur morale. Il termine sa préface en regrettant que les origines de la mythologie romantique soient encore si mal connues, et en mentionnant les recherches des Maures, de Paracelse, etc... sur les sylphes, ondines, salamandres, gnomes. Il donne enfin, avec quelques changements, " " d'après les œuvres de Matthisson, " la peinture des quatre espèces principales d'esprits :

Plus rapides que les zéphyrs,
Plus rapides que les rayons
Des feux des étoiles... etc...

La pièce met en scène un poète, sa sœur aînée Alina, sa sœur cadette Ioulia, son oncle Frol Karpitch, et ses nièces, Liza, Annouchka, et Katia, enfants d'Alina.

Le poète, qui vit dans le monde des rêves et des esprits, a refusé de composer des vers pour la fête d'Alina. Ioulia, pour le punir, imagine de lui faire croire à la présence effective des esprits : elle tra-

vestit le vieil oncle Frol en Caliban, Katia en Puck, Annouchka en Ariel, Liza en Obéron, elle-même en Titania. Le poète, ravi, croit réellement voir ses chères apparitions. Lorsqu'il est suffisamment berné, tous se découvrent ; mais lui, sans se fâcher, les complimente de leur art, dit qu'il est aisé de tromper le poète, mais que celui-ci voit plus haut que la foule :

. . . . . A toute heure,
Il se transporte dans le pays magique et serein,
Il fait revenir sur terre le paradis,
Il va, entouré partout de miracles...
. . . . . .
Il embrasse la vie d'un œil audacieux,
Il voit la terre, il voit les cieux,
Par son âme puissante il surpasse le sort
Et hardiment regarde dans les yeux la mort.

Il y a dans cette fantaisie baucoup d'absurdité burlesque, mais quelques passages gracieux. Dans une longue tirade, le rêveur décrit à Ioulia le monde des esprits shakespeariens :

Prends, ouvre Shakespeare :
. . . . . .
De l'aurore, de l'arc-en-ciel, de l'éther
Le poète magicien leur tisse une écharpe d'or !
Il commande : dans le scintillement de la nuit d'été transparente,
Dans l'ombre mystérieuse, dans la fraîcheur du bosquet sombre,
Dans les rayons de lune ils accourent aux rondes,
Leur doux vol
Ne foule pas l'herbe.
. . . . . .

Mais comme il est beau Ariel,
Le maître du rossignol, l'amant de la tendre rose !
Il accorde le pipeau du berger,
Dans les bosquets il fait croître et caresse les branches.

. . . . . .

Caliban même lui est soumis
Qui porte à peine figure humaine,
Monstre, dans lequel le barde représente la foule,
L'assemblée hardie des forces aveugles, ennemies de l'esprit.

On voit que, si le couplet à la mode sur le caractère prophétique et divin du barde inspiré n'avait pas été oublié, l'auteur de *The Tempest* était enrôlé parmi les ennemis de cette " foule " bornée que les romantiques cinglaient de leur mépris. Il était en même temps un des voyants de ce monde transcendantal dont le mystère passionnait la curiosité des premiers romantiques russes, vivement influencés par leurs lectures allemandes et par Hoffmann en particulier.

Pouchkine reprochait a Küchelbeker d'avoir parodié Joukovski et insuffisamment motivé l'invraisemblance du caractère de son héros. Mais il louait les discours sur Shakespeare, ceux d'Ariel, et tout le rôle de Caliban " merveilleusement charmant [1] ".

Selon le *Moskovski Telegraf*, [2] on devait savoir gré à l'auteur de sa préface qui mettait en lumière

[1] Lettre de décembre 1825 à Küchelbeker. Toutefois, dans une lettre à Pletnev il dit que la pièce ne vaut rien, à l'exception de la préface.

[2] Novembre 1825, n° 22.

une mythologie mal connue, et de sa pièce pleine de gaieté et de couleur, malgré quelques défauts.

Presque en même temps, le prince A. Chakhovskoï revenait à Shakespeare et donnait, le 8 octobre, *Falstaff*, comédie en un acte avec chants et danses tirée de la deuxième partie de *Henry IV*, chronique historique de Shakespeare, adaptée au théâtre moderne.[1]

La scène se passe à Gloucester, peu après la bataille de Shrewsbury. Les personnages sont Henry, comte de Hereford, Falstaff, Edward, page de Henry, Bardolf, domestique de Falstaff, Thérésa Quickly, la " veuve " Dorothée Tearsheet, le juge de paix et ses deux serviteurs, Pens, maître d'escrime des pages de Henry.

Falstaff compte faire payer ses dettes par la riche veuve d'usurier Dorothée Tearsheet à qui il promet le mariage, et qu'il invite à un dîner avec musique. Il se vante d'exploits imaginaires, contrefait le sourd devant la juge, dit son amour de la vie et son dédain de l'honneur, conte comment, ayant recruté en treize heures deux mille soldats, il a décidé de la victoire de Shrewsbury, se vante d'avoir tué Percy, et calomnie le comte Henry. Celui-ci, sous un déguisement, assiste à la scène, puis se découvre et s'indigne ; mais l'attitude du vieux hâbleur le désarme. Cependant, lorsque le juge vient annoncer la mort du roi, Henry dit solen-

[1] Inédite. (Analysée d'après le manuscrit conservé à la bibliothèque des théâtres impériaux.)

nellement son chagrin, nomme le magistrat "juge suprême du duché de Gloucester" et répond aux vivats de Falstaff par le dédaigneux reniement que l'on connaît :

J'ai vu dans un long rêve un vieillard semblable à toi...

Falstaff, sans s'émouvoir, se querelle avec Dorothée qui le quitte en l'injuriant. Abandonné de tous, il se console en se versant à boire.

Tel est ce scénario qui prête à de nombreux jeux de scène, et dans lequel l'auteur, selon sa coutume, introduit une danse, et un chant " de Geoffrey Chaucer " glorifiant la victoire de Shrewsbury [1]. Chakhovskoï prend soin dès le début, de faire prévoir par Mrs Quickly que le comte Henry renoncera à sa vie de plaisirs dès qu'il deviendra roi ; Henry lui-même explique qu'il fréquente les tavernes, non seulement pour se distraire, mais " pour mieux connaître le peuple dont le bonheur dépendra de lui, comme fait tout bon médecin qui veut d'abord connaître les maladies afin de les guérir.

Malgré des déformations et une simplification psychologique excessive, cette pièce servait encore la propagande shakespearienne et jouit, au témoignage d'Arapov et de S. Aksakov, d'un constant succès.

Au reste, le prince Chakhovskoï était un éclec-

[1] On se rappelle que la bataille de Shrewsbury eut lieu trois ans après la mort de Chaucer.

tique ; il ne reconnaissait d'autre règle que le succès, estimant que le public prend son plaisir partout où il le trouve et que " les formes du théâtre français pas plus que celles du théâtre anglais ne le forcent à appeler le bon mauvais ou le mauvais bon " [1]. Il avait remarqué que les tragédies antiques produisaient une forte impression sur les âmes russes ; mais il s'élevait contre le dédain du répertoire national, et rêvait à un avenir où les beautés poétiques de tous les siècles et de tous les peuples seraient fondues en un seul tout par un génie russe [2]. Il était lui-même partisan enthousiaste de Shakespeare. Un jour que Zagoskine, pour le taquiner, avait appelé l'auteur des *Merry Wives of Windsor* une bête, Chakhovskoï répliqua " qu'on ne parle pas de Shakespeare avec les enfants et les faibles d'esprit, que toute la littérature russe, comparée à l'anglaise, ne vaut pas un liard, et qu'un pauvre peuple arriéré comme le russe doit encore vivre et étudier longtemps pour comprendre et apprécier Shakespeare... " Zagoskine riposta par des injures à l'adresse de l'Angleterre, et l'on eut beaucoup de peine à l'empêcher de frapper son interlocuteur. [3]

En 1825, un jeune étudiant, ami de A. Pisarev, compose pour le bénéfice de l'actrice Lvova-

[1] *Rousskaïa Talia* (*Otryvki iz teorii dramatitcheskago iskousstva.*)

[2] *Ibid.*

[3] S. T. Aksakov. *Literatournya i teatralnya Vospominania*, 1826 *god* (Œuvres, éd. 1902. IV p. 103.)

Sinetskaïa, à Moscou, une adaptation de *Romeo and Juliet*. L'œuvre, rapporte K. A. Polevoï, était exécrable, mais le parti romantique, pour faire pièce à ses adversaires, l'accueillit avec des ovations frénétiques [1].

Rylêev essayait de trouver un terrain d'entente entre les camps, en laissant l'emploi ou le rejet des unités au choix des poètes et en soutenant qu'on ne se querellait que sur les mots, qu'il n'y avait réellement ni romantiques ni classiques, mais une seule poésie véritable et originale, existant dans les œuvres de tous les siècles et représentée dans l'âge moderne par le Dante, Le Tasse, Shakespeare, l'Arioste, Calderon, Schiller, Gœthe, Byron [2].

Griboêdov a pour Shakespeare une admiration sincère, exempte toutefois d'idolâtrie. En août 1824, dans en entretien avec A. A. Bestoujev qui vante l'incomparable grandeur de l'écrivain anglais pour la langue, la variété des pensées, la connaissance des passions, " malgré l'écume fangeuse des détails appartenant plutôt au siècle qu'à l'homme," il refuse de déclarer l'œuvre de Shakespeare supérieure à celle de Gœthe, " deux choses pouvant être toutes deux belles quoique dissemblables. " [3] Il se console d'avoir, pour être plus promptement

[1] *Zapiski*, p. 145.

[2] *Syn Otetchestva*. — 1825, tome CIV, pp. 145-154. (*Néskolko mysleï o poezii*).

[3] Cf. Œuvres de Griboêdov, édit. I. A. Chliapkine, p. XXII.

joué, gâté son premier plan du *Malheur d'avoir de l'esprit* en pensant à Racine et Shakespeare qui eurent le même sort. [1] Il lit au tragédien Karatyguine, " dans une mauvaise traduction française, " le cinquième acte et d'autres passages de *Romeo and Juliet* ; et l'acteur " devient comme fou, se jette à ses pieds, le supplie de traduire ne fût-ce que le dernier acte, et de donner les autres à Jandre. " [2] Mais Griboêdov ne croit pas " que ces collaborations littéraires puissent produire, pour l'ensemble, quelque chose de bon, " car tandis que lui travaillerait d'après l'original, Jandre se servirait d'une mauvaise traduction : " L'accord est difficile, il est hardi de recouper Shakespeare, et j'écrirais plus volontiers une tragédie moi-même. "

Devant K. A. Polevoï, il vante la méthode de Shakespeare, qui écrivait simplement, pensait peu au nœud, à l'intrigue et prenait le premier sujet venu pour le transformer à sa manière. Il conseille de le lire en anglais, disant que, comme tous les grands poètes " il est intraduisible, parce qu'il est national ", et il loue particulièrement *The Tempest*, plein de beautés de premier ordre. " [3] Peut-être doit-on à ce commerce le fond pathétique du personnage de Tchatski, que certains critiques n'ont pas craint de rapprocher de Hamlet. [4]

[1] Brouillon (édition Chliapkine, I, p. 83.

[2] Andréï Andreevitch, écrivain (1789-1873), a collaboré avec Griboêdov à la traduction en vers d'une comédie.

[3] Cité dans l'édit. Chliapkine, pp. XLI, XLII.

[4] *Golos*, 1863, n° 26.

En tout cas, dans son fragment dramatique, *La nuit géorgienne*,[1] sombre tragédie de vengeance maternelle, Griboêdov imite les scènes des sorcières de *Macbeth*. Une mère géorgienne pour retrouver son enfant ravi par un caprice de prince, appelle à l'aide les *Ali*, ou esprits du mal. Ceux-ci arrivent en voguant dans le brouillard, au pied de la montagne :

Dans les vapeurs du soir, avant le lever
De la lune triste et vierge,
Nous paraissons en khorovode,
Des insondables profondeurs.

LA MÈRE

Mon esprit est saisi de crainte, ma langue est paralysée !
Terre, ne t'entrouvre pas sous moi !

LES ALI

. . . . . .

L'inexplicable s'accomplira :
Alors la mère retrouvera son fils
Et le parent perdra son parent.
(Un silence)
Où allons-nous, Ali ? En cette nuit
Le repos fuit les yeux.

L'UN D'EUX

Je cours aider une accouchée
Pour étouffer la naissance du péché.

D'AUTRES

Et nous allons par delà les montagnes
Où festinent les buveurs de sang.

[1] 1827-1828.

LE DERNIÈR

Là, il est un château... Là je m'assiérai
Sur le lit de mort d'un parricide.

Cependant Shakespeare n'est pas exclusivement considéré comme le pourvoyeur de scènes terribles ou fantastiques. Le romantisme de " cauchemar ", virus importé d'Occident, comme le byronisme, se maintient plus ou moins longtemps selon les individus, mais sur un tempérament vigoureusement original, il ne peut que s'user assez vite.

Tel est le cas de Pouchkine, qui après avoir payé son tribut à l'épidémie, réagit énergiquement. Dès 1824 grandit, aux dépens de Byron, l'admiration que le jeune poète a toujours eue pour Shakespeare, lu dans la traduction de Le Tourneur revue par Guizot. En mars 1824, il dit préférer à la *Bible* Gœthe et Shakespeare. [1] Si plus tard il se déclare prêt à échanger son Shakespeare contre les *Mémoires* de Fouché [2] ce n'est là qu'une boutade hyperbolique. A la fin de 1825, lisant au village *Lucrèce*, qu'il appelle " un poème assez faible de Shakespeare, " il se demande ce qui serait arrivé si Lucrèce avait eu l'idée de donner un soufflet à Tarquin. " Peut-être cela aurait-il refroidi son [3] caractère entreprenant et aurait-il été obligé de battre en retraite honteusement. Lucrèce ne se

[1] Lettre d'Odessa à un inconnu à Moscou.

[2] Février 1825. Lettre à L. S. Pouchkine.

[3] de Tarquin.

serait pas tuée, Publicola[1] ne serait pas devenu furieux et le monde et l'histoire du monde ne seraient pas les mêmes... " C'est alors qu'il pense parodier l'histoire et Shakespeare et que, ne pouvant " résister à la tentation, " il écrit " en deux matins " sa bluette *Le comte Nouline*, si spirituelle et pleine de traits de vie russe.[2]

Il étudie la *Dramaturgie* de Schlegel et n'y trouve que des raisons d'admirer avec plus de clairvoyance Shakespeare. Occupé à écrire son *Boris Godounov*, il " réfléchit sur la tragédie en général ", et après avoir démontré l'inanité des règles il s'écrie :

" La vraisemblance des situations et la vérité du dialogue, voilà la véritable règle de la tragédie. Je n'ai pas lu Calderon, ni Véga, mais quel homme que ce Shakespeare ! Je n'en reviens pas. Comme Byron le tragique est mesquin devant lui ! Ce Byron qui n'a jamais conçu qu'un seul caractère (et c'est le sien ; les femme n'ont pas de caractère, elles ont des passions dans leur jeunesse, et voilà pourquoi il est si facile de les peindre), ce Byron donc a partagé entre ses personnages tel et tel trait de son caractère : son orgueil à l'un, sa haine à l'autre, sa mélancolie au troisième, etc., et c'est ainsi que d'un caractère plein, sombre et énergique, il a fait plusieurs caractères insignifiants ; ce n'est pas là de la tragédie.

On a encore une manie : quand on a conçu un

[1] Confusion avec Collatin. (P. O. Morozov.)

[2] E. Haumant. *Pouchkine*, p. 137

caractère, tout ce qu'on lui fait dire, même les choses les plus étranges, en porte essentiellement l'empreinte (comme les pédants et les marins des vieux romans de Fielding). Un conspirateur dit : " Donnez-moi à boire ", en conspirateur, et ce n'est que ridicule... Lisez Shakespeare : il ne craint jamais de compromettre son personnage ; il le fait parler avec tout l'abandon de la vie, car il est sûr en temps et en lieu de lui faire trouver le langage de son caractère. "[1]

Exprimant, à propos de l'incertitude générale sur le sort des décabristes, sa confiance dans la magnanimité du "jeune tsar ", il conseille à Delvig de n'être " ni superstitieux, ni étroit comme les classiques français, mais d'observer la tragédie avec le regard de Shakespeare. "[2] D'ailleurs, de son propre aveu, c'est l'étude du dramaturge anglais, de Karamzine et des chroniques qui lui a donné la pensée d'écrire *Boris Godounov* ; c'est l'auteur des *Henry* qu'il imite " dans sa représentation libre et large des caractères, l'extraordinaire composition de ses types et sa simplicité. "[3] Dans le détail, on a relevé maintes traces de cette influence : la conception des scènes guerrières, l'introduction du peuple, la souplesse du vers blanc, la ressemblance entre Bolingbroke-Henry IV et Godounov dans leur destinée, leur ambition, leur caractère, leur inquiétude, leurs remords, les

[1] Septembre 1825. Lettre à N. N. Raevski (en français).

[2] Janvier 1826.

[3] Projet de préface pour *Boris Godounov*.

instructions à leur fils. Des rapprochements avec *Henry V*, *Richard III*, *Macbeth* et *Hamlet* sont aussi évidents.[1]

Pouchkine était convaincu que les lois populaires du drame anglais convenaient mieux au théâtre russe que " la tradition de cour " de la tragédie racinienne.[2] Le souvenir de l'Ophélie de *Hamlet* a inspiré la mort de la jeune meunière dans la *Rousalka*, écrite de 1830 à 1832. Dans le *Kamenny Gost*, Chevyrev[3] a rapproché la scène entre Don Juan et Dona Anna de celle entre Richard III et Lady Anne, pour la situation et jusqu'au détail du poignard.

Continuant ses méditations, Pouchkine se dit persuadé que beaucoup de tragédies sont faussement attribuées à Shakespeare, et n'ont été que " corrigées par lui " ; mais il voit dans *Romeo and Juliet* le libre et large pinceau qui a su montrer l'Italie contemporaine du poète, ses passions, ses fêtes, sa volupté, ses sonnets, sa langue magnifique, pleine " d'éclat et de concetti, " et à côté de Juliette et de Roméo, " ces deux charmantes créations de

[1] Nous n'avons pas jugé utile de nous étendre sur ces points, qui ont été maintes fois signalés. C'est en particulier à leur étude que M. Nathan Haskell Dole consacre ses articles sur *Shakespeare and the Russian Drama* (*Poet Lore*, I, n° 11 et II, n° 3).

Cf. aussi les études de M. M. Pokrovski dans le *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*. Berlin, 1907, et au tome IV des Œuvres de Pouchkine, édit. S. A. Venguerov.

[2] *Ibid.*

[3] *Moskvitianine*, 1841, V.

la grâce shakespearienne", Mercutio "représentant de ces Italiens, alors le peuple à la mode de l'Europe, les Français du XVIe siècle."[1]

En 1830, à propos de la *Marfa Posadnitsa* de Pogodine, il rassemble ses idées "sur le drame". Moins intolérant que naguère, il pose comme but de la tragédie "l'homme et le peuple", et en déduit que Racine est grand "malgré la forme étroite de sa tragédie" et que Shakespeare est grand "malgré son inégalité, ses négligences, ses monstruosités." La stricte vraisemblance n'est pas plus observée par l'auteur de *Julius Cæsar*, qui prête aux licteurs romains les usages des aldermen de Londres, que par celui de *Phèdre*, qui fait parler Hippolyte comme un jeune marquis bien élevé ; mais tous deux, avec Corneille et Calderon, doivent être l'objet de notre éternel enthousiasme. Comparant plus tard *Shylock* à l'*Avare*, il remarque que Molière a représenté des types de passion ou de vice, et non des créatures vivantes pleines de passion et de vice. L'avare n'est qu'avare ; Shylock est avare, avisé, vindicatif, attaché à son enfant, spirituel. De même Tartufe est hypocrite, soit qu'il courtise la femme de son bienfaiteur, soit qu'il accapare un bien, soit qu'il demande un verre d'eau. Angelo prononce son arrêt avec une orgueilleuse sévérité, mais en bonne justice, expliquant sa cruauté par de profondes raisons d'homme d'Etat. Il séduit l'innocence par des sophismes puissants

[1] Ecrit en 1829, publié en 1830 dans les *Sévernye Tsvéty*.

et non par un mélange comique de piété et de galanterie. Il est hypocrite parce que ses actions publiques contredisent ses passions secrètes. Enfin Falstaff est une merveille de variété où la chaîne des vices compose une sorte de bacchanale antique.[1]

Attiré par le caractère d'Angelo, Pouchkine entreprend en 1833 de traduire *Measure for measure* en pentamètre blanc. Mais après avoir ébauché assez librement la première scène, il renonce à cette idée,[2] et retient seulement le canevas de la pièce pour le traiter sous la forme narrative, en hexamètres ïambiques rimés.[3]

> Dans l'une des cités de l'heureuse Italie
> Au temps jadis régnait un vieux duc excellent...

La fin de la première partie et presque toute la seconde, c'est-à-dire les scènes entre Isabelle et Angelo, et entre Isabelle et Claudio, étaient cependant présentées sous la forme dramatique, et conservaient dans les répliques un grand nombre de vers originaux. Pouchkine, avec sa sobriété habituelle, a condensé les événements et écarté tout ce qui ne se rapportait pas directement à la fable dramatique. On sait que le ministre Ouvarov, chargé de censurer le poème, exigea des corrections

[1] *Shylock, Angelo et Falstaff* de Shakespeare, 1833.

[2] Le professeur I. A. Chliapkine émet l'hypothèse que " le comte Angelo pouvait rappeler le comte Benkendorf, etc. (*Iz neïzdannikh boumag A. S. Pouchkina*, p. 73).

[3] Parus dans l'almanach *Novoselie*. II, pp. 49-80 (1834).

et des coupures qui mécontentèrent vivement l'auteur.

Ici comme ailleurs, Pouchkine cherche avant tout la vérité psychologique, et demeure indifférent aux " effets " ou aux brillants développements poétiques. C'est une leçon de vérité objective, et de réalisme qu'il puise avec gratitude dans Shakespeare, [1] et dont toute l'œuvre de sa maturité se ressent. K. Polevoï assure même avoir entendu, en 1826, le poète s'élever contre les exagérations de critiques allemands qui voient " le diable sait quoi dans Shakespeare, alors que celui-ci dit simplement sans finesses, sans s'embarrasser de théories, ce qu'il a sur le cœur, en " moujik de génie ". [2]

La fondation en 1825 par N. A. Polevoï du *Moskovski Telegraf*, [3] qui est dévoué au nouveau romantisme et largement ouvert aux littératures étrangères, apporte en même temps aux admirateurs

[1] Cf. aussi les fragments que A. O. Smirnova attribue à Pouchkine dans ses mémoires. " Shakespeare... est un phénomène unique et restera unique : voyez combien de figures humaines il a composées de différents pays, de différentes époques ; prenez ses femmes, même ses servantes, ses laquais. " (*Zapiski*, p. 93). Et encore : " Il n'y a pas un côté de l'âme, de l'esprit, du cœur, du caractère, des faiblesses, des vices, des vertus qu'il n'ait observé et décrit, le grain et la racine de la plante humaine jusqu'à sa dernière feuille, sa fleur et son fruit " (*ibid.*, p. 285).

[2] *Zapiski*, p. 199.

[3] Cf. sur Polevoï et le *Moskovski Telegraf*, l'étude si documentée de N. Kozmine, *Otcherki iz istorii rousskago romantizma* (St-Pétersbourg, 1903).

de Byron, Scott et Shakespeare un appoint important. Quoique Polevoï critique d'abord les plans insuffisants, les digressions, les scènes de rues, l'échafaud, les cimetières, les incorrections de langue [1] du poète anglais, il admire " la terrible force des passions, les traits sublimes de caractère, la grandeur saisissante semblable à celle des tragiques grecs ". Il démontre par l'exemple d'*Othello*, de la *Mort de César* (sic), que le choix des sujets nationaux n'est pas indispensable au génie. [2] Il traduit " du français " un article sur *Corneille*, *Shakespeare et Alfieri* qui oppose au caractère " indomptable " du Français la souplesse du dramaturge britannique. Il donne les conférences de Schlegel sur la poésie dramatique. [3] Il se plaint qu'on parle des Homère, Dante, Gœthe, Shakespeare sans les lire, il constate que ces grands hommes ont acquis " droit de cité " même en France, mais raille Laharpe d'appeler l'auteur de *Hamlet* " un monstre qui a de belles parties ". [4] Il reproduit les articles que le baron d'Eckstein écrit dans *le Catholique* à la gloire de Shakespeare.

A partir de 1827, il multiplie les emprunts aux revues anglaises, *Edimburgh Review*, *Quarterly Review*, *New Monthly Magazine*, *Westminster Review*,

[1] 1825, à propos de l'influence de Shakespeare sur le *Richard III* de Népomucène Lemercier.

[2] 1825. VI (en réponse à la *Sévernaïa ptchela*, n° 125).

[3] 1826. VII. N°s 3 et 4.

[4] 1826. VIII,

London literary Gazette, que lui a fait connaître la *Revue Britannique*. Il constate que l'influence des journaux anglais se répand en Europe avec une force aussi irrésistible que l'influence de la poésie anglaise. Il recommande aux hommes cultivés " l'étude de l'Angleterre, pays où la vie pratique a atteint son plus haut développement. [1] Il préfère aux " excellentes " éditions Didot les éditions anglaises, " avec leur simplicité, leur originalité dans la disposition du titre des livres, la forme et la disposition des lettres ". [2] Il appelle Shakespeare un " voyant " qui, malgré un désordre apparent, est fidèle à l'harmonie de la nature, [3] et qui contient les lois claires et précises de la poésie ; il montre son influence sur Schiller, et rappelle les paroles " si justes " de Gœthe, disant que Shakespeare avait deviné tous les sentiments de l'âme humaine, et qu'en le lisant on trouve exprimé ce qui se cache en formes vagues dans notre âme. Il traduit du " français " un parallèle entre l'*Othello* anglais et l'*Othello* de Ducis, qui montre l'absurdité mélodramatique de celui-ci. [4] Il reproche à l'éditeur du *Vêstnik Evropy* d'avoir accusé le " divin Shakespeare " de flatter bassement les goûts de la foule. [5]

[1] 1827. XVIII (à propos d'un article du *Quarterley review* comparant les industries anglaise et française).

[2] 1827. XV.

[3] 1827. XIV. Article sur Schiller.

[4] 1828. XXII.

[5] 1828. XXIV.

Pour ces raisons Polevoï accueille favorablement la traduction de *Hamlet* en vers russes par M. P. Vrontchenko,[1] en 1828, et il en donne certaines parties :[2] "Grâce à Vrontchenko, écrit-il, les lettrés pourront admirer le "géant" et juger de la distance incommensurable qui sépare de tous les autres ce génie "des œuvres duquel s'est développé le monde du romantisme, comme des œuvres d'Homère s'est développé le monde de la poésie classique des anciens."[3]

Cependant la méthode du traducteur n'était pas celle que la revue recommandait. En 1827 *le Telegraf* écrivait que la "fidélité" ne doit pas être une servile copie, mais doit consister dans la reproduction de "l'esprit de l'original" :

"Demandez-vous comment l'auteur traduit par vous s'exprimerait en votre langue... En lisant l'original, vous voyez, pour ainsi dire, les principaux points d'appui, les expressions, les tournures, "les mots principaux sur lesquels repose la force de l'original, rendez-les ou remplacez-les par des équivalents, montrez leur essence, mais ne vous attachez pas aux détails et aux mots qui relient seulement les points principaux ; évitez les tournures impropres ou même propres mais laides en notre langue, traduisez la page et non chaque ligne..."[4]

[1] Né en 1801 mort en 1855, fait ses études à l'université de Moscou, passe au service militaire et meurt général-major.

[2] En 1827 XVIII, la scène 3 de l'acte III et en 1828 XXI, le monologue "To be or not to be".

[3] 1828. XXIV.

[4] 1827. XVIII.

Vrontchenko, en adressant un fragment à Polevoï, écrivait au contraire qu'il avait " traduit vers par vers, et même souvent, là où la ressemblance des langues le permettait, mot à mot. [1] Il exposait plus tard avec ampleur son système dans sa préface.

1° Traduire vers par vers, la prose par la prose, le plus près possible de l'original, sans changer ni les pensées ni leur ordre, même aux dépens de l'harmonie des vers russes.

2° Etre fidèle dans les expressions, sans cependant offenser la bienséance et la décence ; souvent un mot bas dans l'original, brutal même au temps de Shakespeare, a, en russe, une expression correspondante encore plus basse, insupportable à l'oreille la moins sévère, dans ce cas j'ai préféré le remplacer par un autre plus noble. Par là, il est vrai, quelques tableaux peu nombreux ont perdu leur coloris, mais c'est un mal nécessaire, si c'est un mal.

3° Rendre les jeux de mots, même aux dépens de la fidélité de la pensée, si cette pensée par elle-même est insignifiante.

4° Dans les endroits obscurs et douteux, prendre conseil de tous les commentateurs et suivre l'explication la plus vraisemblable.

5° Traduire librement quelques fragments d'anciennes poésies intercalés dans la tragédie. Certains vers, par exemple dans le chant du fossoyeur, n'ont absolument aucun sens ; peut-être Shakespeare a-t-il voulu montrer comment les ignorants déforment en chantant les ballades

[1] Lettre du 13 novembre 1827, citée dans Kozmine, *Otcherki iz istorii rousskago romantizma*, p. 517.

devenues populaires, cela ne pouvait amuser que ses contemporains.

6° Mettre dans les remarques tout ce qui peut servir à l'explication du texte : les opinions et les hypothèses des commentateurs, les détails historiques, les jeux de mots et les autres endroits de l'original qui, pour quelque raison, ne sont pas traduits strictement. Mais je n'ai pas jugé nécessaire d'indiquer tous les écarts insignifiants dans les expressions et les tournures. "

Vrontchenko faisait encore remarquer que seuls les Allemands possédaient une bonne traduction de Shakespeare, les Français n'en ayant qu'une en prose, incomplète et infidèle. Il donnait une biographie du poète empruntée à Augustine Skottowe, passait en revue les principales éditions, puis s'essayait à une analyse psychologique de Hamlet, prenant *Wilhelm Meister* pour " fil d'Ariane ", et mettant en lumière, comme Gœthe, la leçon morale de la pièce, le châtiment du crime qui entraîne, comme dans la vie parfois, la condamnation d'innocents.

En commentant le texte, il est d'une prudence extrême. S'il rend *This quarry cries on havoc* par " O terrible spectacle " ! et *The rest is silence* par " Sur le reste, silence ! " il ajoute pour l'un : " Le véritable sens de ces mots ne paraît pas avoir été découvert, " et pour l'autre : " Cela n'est pas très clair. "

Malgré la solennité d'une langue plus " littéraire " que propre au théâtre, malgré les scrupules

qui remplaçaient *sheets* par " couche " ou *Now cracks a noble heart* ! par : " Il est dans les souffrances de la mort ", la version de Vrontchenko était le premier essai véritablement consciencieux, où se reflétât, sans déformation sensible, l'esprit et la poésie de l'original.

Mais par ses qualités même d'exactitude laborieuse, qui plaisaient aux initiés, elle ne pouvait séduire le grand public, ni même être jouée avec quelque succès. Aussi le *Moskovski Telegraf* continuait-il à réclamer un *Hamlet* russe qu'on pût substituer à la pièce " fade, ennuyeuse, lourde, sans action et barbare " de Viskovatov, et où l'acteur Motchalov pût donner toute sa mesure. [1]

En face du *Moskovski Telegraf*, Pogodine avait, en 1827, fondé le *Moskovski Vêstnik*, organe dévoué à la philosophie allemande et particulièrement à Schelling. Là on traduit les passages de *Wilhelm Meister* relatifs à *Hamlet*, on expose l'influence considérable exercée par Shakespeare sur Gœthe, on déclare honteux qu'aucune tragédie du poète ne soit encore directement traduite en russe de l'original. S. Chevyrev écrit que si les anciens avaient connu Shakespeare, ils l'eussent mis au-dessus de Prométhée. Pour faire connaître le véritable *Othello* et le venger de la " déformation " de Ducis, et des " absurdités " de Veliaminov, il en donne une longue analyse, qu'il fait suivre d'un

[1] 1829. XXIX.

fragment de traduction littérale.[1] Il montre le développement graduel de la jalousie d'Othello. " ardent comme son soleil torride, puissant, noble, mais irritable comme un lion d'Afrique, ouvert comme la vaste steppe, mouvant comme ses sables soulevés par une brise légère ". Il oppose le dramaturge qui regarde à la loupe et domine le monde à l'adaptateur qui a fait d'Othello un hurleur furieux, de Desdémone une étourdie larmoyante, d'êtres humains des poupées et qui transforme en déclamation bruyante et vide une action dramatique vivante, une langue simple, forte, variée selon les mouvements des sentiments.

Plus tard, dans son *Histoire de la poésie*, Chevyrev expose le développement de la langue anglaise, améliorée par Chaucer et Spenser, la formation de l'esprit national, la naissance de la chronique dramatique, perfectionnée par " le génial empirique " Shakespeare, qui fait réellement revivre le passé en des tableaux pleinement vivants. Il note que l'humour est un inséparable élément de la fantaisie britannique ; il découvre dans toutes les œuvres du dramaturge la trace d'une riche expérience personnelle, et dans la poésie anglaise en général le miroir de la vie. Mais s'il loue la force et la beauté de la langue lorsqu'elle exprime " la simple nature, " il remarque que le style recherché, les métaphores bizarres, les jeux de mots la gâtent lorsqu'elle veut se faire " poétique ".

[1] 1828. X. Le fragment est la scène 3 de l'acte III.

L'*Ateneï* traduit l'étude de Guizot sur la vie et la poésie de Shakespeare [1] et la nouvelle de Tieck, *La vie du poète*, dans laquelle figurent les paroles prophétiques de Marlowe. Il imprime une saynète du prince Chakhovskoï, *Mercure en sentinelle*, où l'on voit tour à tour les genres littéraires demander accès au Parnasse. Lorsqu'apparaît la Muse de Shakespeare, Mercure lui dit : " Je reconnais en toi les beautés de toutes les Muses ; la foule des gens attachés obstinément aux classiques modernes peut discuter avec moi ; mais toi, va directement à Apollon, sur la cime... " Toutefois le dieu a quelques scrupules à la vue de l'accoutrement irrégulier de la Muse ; celle-ci réplique :

" Peut-être ne suis-je pas tout à fait décemment vêtue, mais Shakespeare m'a parée à la lueur de l'aube ; honte à qui, au milieu du jour, imiterait ma toilette négligée ! " Elle dit encore : " Souvent un adorateur partial idolâtre et exalte sa propre monstruosité dans mon visage, bien qu'il ne me ressemble nullement.... Tu dois savoir que je suis venue au monde par un jet soudain du volcan d'une âme de flamme, sans aucune règle conventionnelle. Ne me retiens donc pas par des conventions. "

Mercure l'envoie à la cime et elle s'écrie :

" Tout est à moi depuis les flancs de la terre jusqu'au monde céleste. "

L'*Ateneï* consacre, en 1830 [2] une longue étude

[1] 1828, 1

[2] Novembre-décembre, p. 127-177.

aux drames historiques de Shakespeare, dont il met en relief la haute impartialité, le réalisme et la profondeur; tandis qu'Eschyle concevait la destinée hors de l'homme, le poète anglais la cherche dans le cœur humain. A l'appui de ces assertions sont cités des extraits de *Richard II*, *King John*, *King Henry IV*, *King Henry V*, *King Henry VI*. C'est aussi la philosophie de la guerre des Deux-Roses que I. Kroneberg cherche dans ces représentations gigantesques de l'histoire britannique.[1] Mais il admire l'auteur de n'avoir jamais sacrifié l'intérêt poétique à la stricte vérité historique, et d'avoir su à la fois dans *Henry VIII* flatter la reine Elizabeth et présenter des tableaux " hardis " et " majestueux. "[2]

En mars 1829, dans le *Damski Journal*, un " Rêveur " qui prend pour épigraphe de son article : *Le cœur a ses raisons que la raison ne connaît point*, demande ironiquement ce que Shakespeare serait si son génie avait été enchaîné par le classicisme.

Les *Sêvernye Tsvêty*[3] donnent une traduction en vers de la scène II du deuxième acte de *Romeo and Juliet*, fidèle, harmonieuse, mais manquant de vigueur et de fraîcheur. L'année suivante,[4] elles joignent à la première scène de l'acte III, un bref

[1] *Moskovski Telegraf*, 1830, XXXI.
[2] *Télescope*, 1832, *Henry VIII*.
[3] 1829, pp. 194-207.
[4] 1830, pp. 108-123.

commentaire de Pouchkine. C'est là aussi que l'élégiaque I. I. Kozlov soupire son invocation à l'ombre de Desdémone :[1]

Desdémone, Desdémone,
Loin des alarmes terrestres,
Sortant du nuage à l'horizon, tu nous apparais
Tremblante comme l'étoile de l'amour,
. . . . . .

ou redit la chanson : *O willow...*

La pauvrette, pensive dans une ombre épaisse,
Etait assise soupirant, abattue par le chagrin ;
Chantez-moi le saule, le saule vert !
Elle avait posé la main sur la poitrine,
Et doucement incliné la tête sur les genoux,
O toi, saule, saule, saule vert...[2]

Un jeune schillerien, A. Rotchev, met en russe *Macbeth* d'après l'adaptation allemande de Schiller; sa tentative paraît d'abord partiellement dans le *Nevski Almanakh*,[3] où l'on voit, à l'acte III, le portier chanter, parler en vers et prier de façon édifiante, puis en entier sous ce titre singulier : *Macbeth, tragédie de Shâkspeare des œuvres de Schiller.*[4] La *Literatournaïa Gazeta*[5] fait gorge

[1] 1830. Epigraphe : *Hast thou prayed ?*
[2] 1831. *Romance de Desdémone.*
[3] 1830, pp. 308-320.
[4] 1830 St-Pétersbourg.
[5] 1830, 22 novembre.

chaude de ce titre et de l'exécution. Le *Moskovski Telegraf*,[1] plus condescendant, profite de la circonstance, pour décrire à nouveau son idéal " presque irréalisable " de la traduction parfaite. C'est d'ailleurs un sous-titre analogue qu'en 1829 Lermontov, alors âgé de quinze ans, donne à son fragment: *Les trois sorcières (du Macbeth de Fr. Schiller)*. Ces trente-huit vers contiennent l'épisode très moral du pêcheur d'abord pauvre et heureux, qui, enrichi par la découverte d'un trésor, perd le goût des chansons, le repos et le bonheur, puis retombant dans la misère, glisse au brigandage, au crime et au suicide.

Macbeth était à la mode. Vrontchenko s'y vouait et envoyait au *Telegraf* en 1829 la scène des sorcières de l'acte IV. La *Literatournaïa Gazeta*, dans ses *Pensées sur Macbeth*,[2] approfondissait le sens du drame, sans nier la difficulté d'apporter des vues nouvelles après Lessing, Gœthe et Schlegel ; *Hamlet*, y disait-on, est un sujet inépuisable de réflexions pour les esprits profonds, *Macbeth* frappe aussi bien les savants que les ignorants, les libres romantiques que les plus serviles partisans du classicisme français, *Hamlet* est surtout philosophique, *Macbeth* est l'œuvre du " premier et peut-être du plus grand poète romantique ".

On y explique la beauté de trois endroits qui, à

[1] 1830, XXXV.

[2] 1830. N° 4, de P. A. Pletnev.

une première lecture, peuvent laisser une impression désagréable. C'est d'abord la scène du portier. Or, au théâtre, lorsqu'après l'apostrophe pathétique : *Wake, Duncan with thy knocking !...* apparaît le portier " qui ne sait rien ", " qui ne soupçonne rien ", à demi endormi et ivre, et qui plaisante, le spectateur tressaille. Ces plaisanteries n'égaieraient que quelqu'un n'ayant rien vu de ce qui se passe. Au contraire elles nous font frémir ; le sentiment de la vanité de tout ce qui est terrestre oppresse notre cœur. Le portier nous semble le représentant de cette " foule " qui ignore et ne comprend pas la morale du Sort, et qui, aveugle, est prête à s'enivrer de basses jouissances, même sous les coups du destin qui menace de bouleverser le monde. La conversation de Macduff et de Lennox, avant d'apprendre le meurtre, est d'une politesse et d'une banalité voulues, en contraste avec l'acte monstrueux qui vient de s'accomplir dans la chambre voisine. Enfin l'arrivée du médecin interrompant l'entretien de Macduff et de Malcolm à l'acte IV annonce d'une manière " réellement shakespearienne " le secours miraculeux de Dieu. L'auteur de ces *Pensées*, P. A. Pletnev, était à ce moment si épris des œuvres de Shakespeare, qu'il songeait à renoncer à toute autre lecture, à s'enfermer avec elles seules " pour sa vie entière ", y trouvant résolues toutes les questions de philosophie, d'éloquence et de poésie : " Pourquoi chercher cela chez les autres lorsqu'il a parlé de

tout cela plus complètement et plus profondément que tous ?... "[1]

I. Kroneberg qui, dans ses *Brochures* de 1830 et 1831, épuise les hyperboles pour louer le magicien Shakespeare, " frère jumeau d'Homère ", et analyse *The Merchant of Venice*, *A Midsummer Night's Dream*, *The Winter's Tale*, *Richard II*, s'arrête longuement à *Macbeth*.[2] Il conte une visite imaginaire à un château d'Ecosse, dont une salle, dite " de Macbeth ", renferme des tableaux des différentes scènes du drame, et il rapporte la conversation qu'il eut avec son " cicerone ". Or c'est là un simple prétexte à persifler " l'illustre " Villemain, qui dans ses cours n'ose pas heurter de front les préjugés de ses compatriotes et garde la vieille doctrine enseignant que le poète doit " plaire ". Il nie que les scènes des sorcières aient eu en vue un auditoire accessible aux superstitions populaires ; et s'appuyant sur Lessing, il démontre que ce qui séduit ici ce n'est pas le spectacle matériel de l'enfer ou des apparitions, mais l'idée. *There are more things...*

Le *Syn Otetchestva* publie une longue biographie de Shakespeare, un de ces hommes que " l'esprit de Dieu ne suscite sur la scène de ce monde que par siècles, fixant ainsi un astre au firmament de l'histoire et l'envoyant aux peuples comme un

[1] Lettre à Grot. *Perepiska*, I, 227.

[2] *Brochures*. N° 4, pp. 5-83.

objet d'admiration, de joie et de fierté."[1] Il traduit de l'allemand une étude sur les drames de ce "titan" et cite abondamment Schlegel.[2]

Cependant, si les romantiques se réclament bruyamment de Shakespeare, ils ne réussissent pas à l'accaparer entièrement. Il y a bien une minorité de classiques intransigeants, comme le directeur de théâtre F.F. Kokochkine, qui s'obstinent à nier son génie et qui épanchent leur acrimonie dans le *Vêstnik Evropy ;* il en est qui concilient leurs sympathies naturelles avec une certaine estime pour l'idole de leurs rivaux : tel est P. Katenine le fervent racinien. En 1824 il était prêt, pour plaire à l'actrice A.M. Kolosova, à traduire *Romeo and Juliet*, et redoutait seulement que la censure ne s'opposât à laisser figurer un moine en froc sur la scène. Il n'eût pas consenti à transformer pour la circonstance le moine en "médecin grec." Mais à défaut de *Romeo and Juliet*, il proposait *Bajazet.*[3] Quelques années plus tard il s'inspire de *Much Ado About Nothing* pour entreprendre sa comédie *Haine et Amour*, dont il publie les trois premières scènes dans le *Nevski Almanakh* en 1830. Sa rieuse et caustique comtesse Rosalia est une réplique de Béatrice. Mais après

[1] 1833. XXXVII.

[2] *Ibid.* XXXIX.

[3] Lettre du 28 août 1824. En 1823 Katenine avait joué deux fois chez les Golitsyne le rôle de Shakespeare amoureux (Lettres, *Rousski Arkhiv*, 1893, avril.)

avoir lu les *Pensées sur Macbeth*, Katenine se gausse du " quidam qui a d'abord trouvé dans la pièce trois sottises, puis changé d'avis, deviné qu'il est lui-même sot et Shakespeare intelligent, et communiqué cela à l'univers. "[1] Selon lui, les paroles du médecin, à l'acte IV, sont une simple flatterie de Shakespeare à l'égard de Jacques I, guérisseur d'écrouelles.

Dans ses *Réflexions et examens*, véritable cours de littérature comparée, il reconnaît à Shakespeare un don inné égal à celui d'Euripide, mais il lui dénie les " connaissances ", le goût raffiné et la patience sans lesquels aucun génie ne peut égaler " la Melpomène athénienne ". Il insiste sur les emprunts que l'auteur de *Titus Andronicus*, *Cymbeline*, *Measure for Measure*, " une de ses meilleures pièces ", a faits à la poésie italienne. Il défend l'unité, première règle de tous les arts. Citant les vers par lesquels, dans *King Henry V*, le chœur annonce que la scène va être transportée à Azincourt,

> And so our scene must to the battle fly,

il trouve que cet aveu fait grand honneur au sens esthétique du poète, à sa connaissance innée des règles, et prouve que celui-ci, comme Lope de Véga, a écrit souvent contre son propre goût, pour satisfaire ceux dont l'argent soutenait le théâtre. Il insiste sur le style particulièrement soigné des discours du chœur. Il cite l'exemple de *Macbeth*

[1] Lettre du 18 février 1830 à N. I. Bakhtine (*Rousskaïa Starina*, août 1911).

pour démontrer que le meurtre exécuté loin des yeux des spectateurs agit plus fortement sur l'imagination que celui qui aurait lieu sur la scène. Par contre, il estime que, si l'on reproche aux classiques français d'avoir introduit dans la représentation de l'antiquité la vie de Versailles, on peut aussi justement critiquer Shakespeare d'avoir nourri de " pudding et de roastbeef " ses " habitants du midi ". Il explique par les exigences de la foule du XVIe siècle la coexistence dans ses drames de deux moitiés, l'une noble et nécessaire, l'autre caricaturale et inutile à l'action. Il hésite à décider si les tragi-comédies, au nombre desquelles sont "beaucoup des meilleures œuvres de Shakespeare", peuvent être écrites alternativement en vers et en prose ; car il faut pour cela " une extrême prudence et un rare talent ". Il accorde toutefois qu'en dehors de toutes les écoles, celui qui sait peindre les mœurs, les sentiments, les passions fidèlement, fortement et avec chaleur, mérite les louanges des connaisseurs, et que, sous ce rapport, Sophocle, Shakespeare et Racine ont également conquis l'immortalité.

Ce n'est donc pas Shakespeare lui-même qu'il combat, c'est l'école dramatique qui lui a pris ses libertés et ses défauts, mais non son génie. C'est elle qu'il vise encore en traduisant la poésie de Schiller, *L'ombre de Shakespeare*, parodie de l'*Odyssée* dont il ne se dissimule pas la faiblesse.[1]

[1] Œuvres et traductions, pp. 41-42.

Nadejdine, qui attaque violemment le romantisme et " la comète et le spleen " du byronisme, sans pourtant prendre la défense du classicisme, et qui réclame une poésie nouvelle nationale, définit Shakespeare " le puissant représentant du genre idéal du moyen âge ", et il le laisse généralement à l'écart de ses polémiques, bien que les réserves que lui suggère cet art gothique lui aient valu les railleries de ses adversaires. Celui qui, sous le pseudonyme " Victor Foma Tovarnitski, arpenteur du district de Belebêevo ", compose en 1830 la parodie *Sur la tragédie des Grecs, des Français et des romantiques* fait dire à son personnage : " Calderon, Shakespeare, et avant eux les Chinois ont frayé la route qui conduit au chaos. "

En réalité Nadejdine écrivait que les tableaux sinistres et sanglants de Shakespeare ne constituaient pas son plus grand mérite ; et que c'était là cependant ce que ses imitateurs copiaient : " Si l'immortalité est encore accessible aux chagrins, combien doivent s'affliger les ombres majestueuses des Dante, Calderon, Shakespeare, à l'aspect des folies accomplies en leur nom !... [1]

On voit que, vers 1830, le poète anglais plane au-dessus des partis ; il est déifié. Désormais il aura des admirateurs plus ou moins ardents, mais si l'on excepte quelque Boulgarine qui se lamentera qu'on imite Shakespeare au lieu de le reléguer au nombre des " monuments historiques ", il n'aura plus d'en-

[1] Traduit de la *Dissertation latine* dans le *Vêstnik Evropy*, 1830.

nemis.[1] Dans son génie si varié chacun prendra ce qui correspond à ses goûts ; les romantiques impénitents aimeront les tableaux à effets et le lyrisme, les classiques goûteront la finesse de l'analyse psychologique, mais le groupe chaque jour plus nombreux qui cherche à rapprocher la poésie de la vie, verra en lui le maître de vérité et de simplicité.

Mais en dépit des témoignages d'une vogue grandissante, ce n'est encore que pour l'élite intellectuelle que Shakespeare est le livre de chevet. Au théâtre on ne le joue que dans les adaptations de Gnêditch, Veliaminov, Viskovatov et Chakhovskoï, tandis que, sans se lasser, le public applaudit les vaudevilles et mélodrames venus de France, les opéras italiens, les drames de Schiller. A la maison on dévore les romans "français" ; mais ce pavillon couvre bien des marchandises. Une saynète en vers, publiée en 1827 dans le *Moskovski Vêstnik* imagine cet entretien entre un libraire et un "traducteur" qui s'informe de "l'auteur français" à la mode :

LE LIBRAIRE

Parmi les Français ? Walter Scott !
Ses romans se vendent admirablement !

LE TRADUCTEUR

Lui, Français ? De grâce !

LE LIBRAIRE

Chez nous on le traduit toujours du français,

[1] *Panteone*, 1840, tch. I, p. 91. (*Teatralnya vospominania moeï iounosti*).

Aussi passe-t-il pour Français.
Et vraiment Walter Scott chez nous
Est prodigieusement demandé.
Et comme il écrit ! ce n'est pas un écrivain, c'est un diable !
Prenez n'importe quel roman : l'Astrologue, Kenilworth,
Peveril du Pic — ce sont des titres bizarres,
Mais en revanche, quels romans !

. . . . . .

LE TRADUCTEUR

Et les anciens ?

LE LIBRAIRE

Pour les anciens l'année est mauvaise
Jadis on se les disputait :
Madame Radcliffe est déchue,
Et l'année est malheureuse pour Genlis...
Et autrefois, ce sont elles qui nous sauvaient.
Mais quoi ? les temps sont tels :
Vous savez ce qu'était Auguste Lafontaine,
Vrai pendant de madame Cottin ;
Maintenant il faut l'avouer, les temps sont durs pour eux.

A la question : Et d'Arlincourt ? le libraire répond que ces " beaux romans " si agréables à lire, avec leur style " fleuri et ingénieux " ne sont plus goûtés. Kotzebue est relégué à la cave où les souris le rongent. Tous ces auteurs négligés par les " citadins " ne sont plus lus que par les habitants des " steppes ".

Walter Scott a ce privilège d'être à la fois idolâtré de la foule, des lettrés et de la critique. Celle-ci voit dans son succès un présage de l'amélioration du goût du public, et elle fonde de grands

espoirs sur ce pouvoir éducateur du romancier. " Peu à peu, goutte à goutte, l'eau perce la pierre! s'écrie le *Moskovski Telegraf*, [1] Radcliffe, Genlis, Ducray-Duminil, A. Lafontaine sont enfin écrasés, tout le monde lit Scott, c'est un pas vers le mieux !... " Chevyrev, à propos de *Waverley*, montre que Scott a introduit dans le roman " des peuples et des siècles entiers ", a fait passer la poésie dans la réalité, découvert dans l'homme même " tout le ciel d'Homère " et composé le véritable " livre de la vie ", miroir fidèle, capable de remplacer pour nous des années d'expérience [2].

Ne sont-ce pas là, à peu de choses près, les expressions que le critique emploie à propos de Shakespeare ?

Si donc on découvre dans les deux écrivains un fond de qualités analogues, il est heureux que l'un, plus accessible à la masse, ait pris d'assaut les cœurs. Grâce à Scott, le goût va graduellement s'assainir, et le grand public sera plus prêt à comprendre la profonde humanité du génie de Shakespeare.

[1] 1828. XXIII.

[2] *Moskovski Vêstnik*, 1827, n° 20.

CHAPITRE V

LE SHAKESPEARISME DES ANNÉES TRENTE

Dans les années trente, le *Moskovski Telegraf* reste le porte-voix le plus sonore du shakespearisme romantique. C'est là que le romancier A. A. Bestoujev-Marlinski, en périodes grandiloquentes, célèbre Dante, Camoëns, le grand Shakespeare, " qui est la poésie elle-même, tout imagination ", et raille Corneille et le " douceâtre " Racine, créateurs " du marquis Oreste, du chevalier Brutus, de madame Agrippine. " [1] C'est là qu'on traduit les articles du baron d'Eckstein, parus dans *le Catholique* sur la poésie anglaise avant Shakespeare et sur le drame shakespearien. [2] On y reproduit des tableaux de la galerie Boydell, et l'on cite en anglais, à propos de la *Mort des Enfants d'Edouard* par Northcote, les onze vers de Tyrrel :

[1] 1833. LIII.
[2] 1831. XL.

O thus, quoth Dighton, lay the gentle babes, —
Thus, thus, quoth Forrest, girdling one another
Within their alabaster innocent arms :
etc. [1]

A propos des *Sept âges de l'homme* par Smirke [2] on cite le " monologue " de Jaques, plein de " perles sans prix " :

All the world's a stage,
And all the men and women merely players. [3]

On y défend la doctrine de l'art pour l'art en s'appuyant sur *Richard III*, *Lear*, *Falstaff*, *Macbeth*, *Hamlet*, *Romeo*, afin de prouver que la seule peinture de la vérité humaine comporte en elle-même une leçon morale, sans les phrases fades et les inventions dont les Ducis ont cru nécessaire de l'entourer. [4]

Polevoï voit en Shakespeare le représentant le plus parfait du romantisme. Ayant à juger *Boris Godounov*, il remplace toute discussion théorique " sur le drame romantique " par un " exemple pratique " et un commentaire enthousiaste de *Richard II*. Il dit ailleurs : " C'est en vain que Pope, Dryden, Addison ont enserré l'Angleterre dans le corset du classicisme : elle n'oubliait pas son Shakespeare, ne croyait pas que Milton fût un classique, et à peine les chants nébuleux de Mac-

[1] *Richard III*, IV, 3.
[2] 1833. XLIX et L.
[3] *As you like it*, II, 7.
[4] 1831. XLIII.

pherson touchèrent-ils son ouïe qu'elle tressaillit d'enthousiasme et toute l'Europe sympathisa avec elle." [1] Il reproche à Karamzine, "homme du monde, aimable, spirituel, habillé à la mode et parfumé", de n'avoir vu que "l'extérieur" de Shakespeare et de Kant, et d'être resté un "petit-maître à l'âme française", à genoux devant le jeune Anacharsis, et émaillant son style "d'insupportables gallicismes". Il contraste le comique spontané de certaines scènes de *A Midsummer Night's Dream* avec les froides coquineries des valets de la comédie française. [2] Il est aussi mécontent du germanisme trop superficiel de Joukovski.

Il appelle le poète anglais le médecin qui guérit les yeux malades et le spleen, l'étoile brillante à côté de la comète romantique. [3] Il préfère son "soleil" à l' "éclair" de Byron. [4] Vigny, calculateur précis, range les événements selon une perspective philosophique étudiée et un système. Hugo mêle le comique au sublime, exagère son lyrisme et sa recherche des antithèses. Le "simple" Shakespeare voit d'un œil d'aigle la poésie contenue dans l'absurde légende populaire : de misérables semences il fait croître des chênes centenaires. Il ne "compose" pas, il "crée". Il ne

[1] *Otcherki*, 1831.

[2] 1833. LIII.

[3] *Novy Jivopisets*, II, p. 169.

[4] 1833 (à propos du *Boris Godounov* de Pouchkine).

s'entoure pas comme nous d'une savante documentation. " Son système est dans l'âme, sa philosophie dans le cœur, son secret dans une grande idée qu'a devinée son génie. "[1] Polevoï épuise le vocabulaire dithyrambique : " Shakespeare est un magicien, et celui qui est une fois ensorcelé par lui est son esclave éternel ; celui-là est jeté pieds et poings liés dans le monde de Shakespeare, où il n'y a ni fin, ni limite aux créations, aux chatoiements, aux couleurs, à l'éclat, aux aspects, à la profondeur, à la hauteur, à l'étendue et au temps. "[2] Il trouve mesquin et faux le roman de Tieck dont le dramaturge est le héros. Celui-ci devait, selon lui, " tout savoir, tout sentir, et être au fond de l'âme Richard, Brutus, Lear, Hamlet, Shylock. "[3]

Le poète est grand en tout ; lui reprocher ses manquements à la bienséance, c'est reprocher à la lave de l'Etna d'avoir quelques coulées dépourvues de " pittoresque ". Il faut se dépouiller des conventions humaines " dans les steppes du ciel ". L'âme de Shakespeare, comme les abîmes de l'océan, recèle un monde que toute l'humanité n'expliquera pas," tant que restera inexpliqué l'abîme de l'océan de notre existence ".

Au seuil des " années trente " le romantisme est encore vivace en Russie, bien que son plus

[1] *Ibid.*
[2] 1833. XIX.
[3] 1833. LIII.

glorieux représentant, Pouchkine s'en soit déjà émancipé, et, que par une divination géniale, il ait trouvé la formule littéraire nouvelle. Cependant le goût pour l'extraordinaire et l'exotisme fait graduellement place à l'amour des spéculations philosophiques et esthétiques. Schelling, puis bientôt Hegel, deviennent les maîtres de la jeunesse pensante. L'art est considéré comme le révélateur du mystère cosmique, et le théâtre en est le temple. « Théâtre ! théâtre ! quel mot magique tu étais alors pour moi ! » s'écrie Bêlinski. « En toi je voyais le monde, l'univers entier avec leur variété et leur splendeur, et leur fascinant mystère ! » [1] Et il décrit les randonnées de son imagination à propos de *Macbeth*, *Romeo and Juliet*, *Othello*.

Les jeunes philosophes moscovites du cercle de Stankevitch, parmi lesquels sont Bêlinski et V. P. Botkine cherchent la confirmation de leurs théories dans Gœthe, Schiller, Shakespeare. Mais celui-ci « se dressait plus haut que tous, objet d'une admiration sans bornes ». [2]

Dès ses premiers articles, Bêlinski cite à chaque page, à tout propos et même hors de propos « le grand Shakespeare qui a compris l'enfer, la terre, le ciel, tsar de la nature, dont chaque drame est un monde en miniature, [3] qui n'a point pris comme

[1] *Polnoe sobranie sotch. V.G. Bêlinskago*, izd. Venguerova, IX, 248.

[2] Pypine. *Bêlinski, ego jizn i perepiska*, I, p. 105.

[3] *Literatournya metchtania* (Œuvres, ed. Venguerov, I, p. 321).

Schiller des idées, des héros favoris, mais a représenté la vie avec impartialité. "[1] Il vante sa science psychologique, sa simplicité géniale, si remarquable dans *Timon of Athens*,[2] la vérité de sa peinture des passions en lutte avec la volonté, il exalte le " tsar des poètes, unique et incomparable ".[3]

Pourquoi cet enthousiasme, sinon parce que les exemples puisés dans Shakespeare alimentent à l'infini les discussions sur la destinée de l'homme, sur la philosophie de l'histoire, sur les problèmes psychologiques ? Aussi au premier plan paraîtront *Hamlet*, *Lear*, *Macbeth*, et les chroniques historiques. Celles-ci fourniront d'abondants arguments à ceux qui rêvent d'attribuer à la Russie le *Weltgeist* hégélien, en dégageant les traits fondamentaux de l'âme slave.

Les traductions et les biographies de Shakespeare se multiplient. Tioutchev choisit dans *A Midsummer Night's Dream* le chant de Puck :

Now the hungry lion roars,

[1] " Demandez à ce tsar des magiciens pourquoi il a fait de Lear un faible vieillard à demi insensé et non un père idéalement tendre comme dans Ducis ou Gnêditch ; pourquoi il a représenté dans *Macbeth* un homme devenu scélérat par faiblesse de caractère et dans Lady Macbeth une scélérate par sentiment ; pourquoi il a fait de Cordélie une tendre fille aimante, au doux cœur féminin, et a lancé sur ses sœurs les furies de l'envie, de l'orgueil et de l'ingratitude : il vous répondrait que cela est ainsi dans le monde et ne peut pas être autrement ". (Bélinski lisait Shakespeare dans la traduction de Guizot).

[2] *O rousskoï povêsti i povêstiakh Gogolia.*

[3] *Ibid.*, I, 235.

et le couplet de Thésée sur les miracles de l'imagination :

> The lunatic, the lover and the poet
> Are of imagination all compact,

pour en donner dans la *Molva*[1] une agréable interprétation.

L'année 1833 voit s'achever la première traduction littérale de *King Lear*[2] et de *The Merchant of Venice* par Vasili Iakimov. Le traducteur, dans sa préface de *Lear*, réédite à peu près les principes de Vrontchenko. Il s'est, dit-il, efforcé de garder tout ce qui est dans l'original, en excluant ce qui est contraire aux convenances, il a dû omettre un passage entier, atténuer un autre et changer un troisième. Il a traduit, autant que possible, vers par vers, et même mot à mot ; parfois la nécessité l'a forcé à faire d'un vers un vers et demi ou plus. Qui connaît tant soit peu la langue anglaise n'exigera pas de la traduction russe la concision et la brièveté qui distinguent les poèmes anglais. La mesure des vers, la répétition des mots en certains endroits, les rimes sont conservées partout où cela se peut, et tout est exprimé " comme cela est ".

Iakimov garde, par exemple, dans les chansons du *fool* les répétitions de rimes et les balancements de rhythme qui en avivent l'humour ; il s'efforce

[1] 1833. N° 8 (Cf. Œuvres de Tioutchev, ed. 1900, pp. 436-437.

[2] La traduction du 1er acte de *King Lear* par Iakimov avait déjà paru dans le *Moskovski Telegraf*, 1832, XLIV.

partout de sauvegarder la coupe des vers ; et si sa pudeur lui suggère dès les premières paroles de Gloucester des détours plus ou moins légitimes,[1] il recherche surtout la fidélité verbale. Malheureusement sa langue se ressent trop de cet effort, et manque de naturel et de souplesse. Elle est aussi moins correcte et moins colorée que celle de Vrontchenko.

La comparaison était d'autant plus fâcheuse pour la première que Vrontchenko, ayant lu le *Lear* de son émule, s'était hâté d'envoyer au *Telegraf* un extrait du *Lear* que lui-même préparait et qui, disait Polevoï, " ferait aux lecteurs de la revue un grand plaisir ".[2]

Le *Moskovski Telegraf* jugea l'œuvre de Iakimov imparfaite et non poétique, mais justifia l'hospitalité donnée au premier acte de *Lear*, en soutenant que " la plus mauvaise traduction ne tuerait jamais un grand écrivain ", et que même le mauvais travail de Le Tourneur a fait connaître Shakespeare en France, et introduit tout un monde d'idées nouvelles et de fraîches impressions. "[3]

La *Molva*,[4] journal de Nadejdine, trouva que la traduction, malgré tout le labeur dépensé, ne

[1] Sa phrase : " *Whereupon she grew round-wombed, and had indeed, sir, a son for her cradle ere she had a husband for her bed* " est rendue par " Cela vous paraît une faute ? A mon avis, que la faute reste faute ! "

[2] 1832, XLVII.

[3] 1833, LI.

[4] 15 août 1833. N° 97.

réussissait qu'à faire prendre en dégoût Shakespeare, qu'elle était illisible, et qu'il était douloureux de voir la langue russe " massacrée, gémissant dans un étau ".

La *Sévernaïa Ptchela* [1] prit plaisir à ridiculiser cette entreprise indigne de " la plus haute idole de la scène ", du " héros fabuleux ". Elle la qualifie d' " exercice enfantin " dépourvu d'esprit et de sentiment, travail de " copiste maladroit ". Elle appelle ces vers " un anachronisme dans la littérature russe ", des " lignes de cinq pieds " sans harmonie, elle relève des fautes contre la syntaxe, des absurdités, se moque des expressions *mylord*, *mylady*, *sir* conservées en russe, et écrase le tout sous la comparaison avec les traductions de Schlegel, Voss et Benda. Elle conclut qu'il est encore trop tôt pour traduire Shakespeare, qu'il faut d'abord forger une langue russe scénique, et que jusqu'à ce qu'on la possède, ces essais ressembleront à des discours d'enfants précoces, mélange de mots affectés et de conceptions puériles.

C'était là une exagération qui, par-dessus Iakimov, atteignait l'auteur de *Boris Godounov*, mais qui respectait Shakespeare. La revue avait été plus bienveillante pour un autre essai, dû à l'acteur Iakov Brianski. Celui-ci avait traduit " de l'anglais " *Richard III*, [2] et l'avait joué pour son " bénéfice ",

[1] 1833. Nos 116 et 117.

[2] Non imprimé. Le bruit courait que Brianski n'était pas le véritable auteur de cette traduction, que Panaev attribue à Didlo.

au Grand-théâtre, le 13 janvier 1833, devant un public peu nombreux, mais attentif. La *Sêvernaïa ptchela* rendait hommage au talent de l'interprète qui " unissait l'art à la nature " dans la déclaration d'amour à Lady Anne, la rencontre avec Marguerite d'Anjou, la feinte renonciation au trône. Elle regrettait que des scènes eussent été écourtées ou supprimées, car " il faut conserver les pièces de Shakespeare comme une médaille ancienne, sans effacer, pour la faire briller, une rouille imaginaire en même temps qu'un type précieux ".

Dans un autre article [1], elle mentionnait parmi les scènes applaudies le songe de Clarence et les imprécations de Marguerite d'Anjou. Elle ajoutait: " Notre théâtre a besoin de talent et de poésie. La déclamation française en paroles russes, les romantiques français ne conviennent pas du tout au bon sens russe. Il exige la fidélité, l'âme, la précision, et cherche non des enjolivements conventionnels, mais la vraie beauté dont Shakespeare est un puits intarissable. Mais ce puits est peut-être un peu trop profond pour certains de nos spectateurs. Beaucoup de choses sont perdues pour eux; et toute la pièce paraissait longue et difficile..." Le journal, pour éclairer ses compatriotes, rap-

Au reste *Richard III* était-il vraiment traduit " de l'anglais " ? Il est permis d'en douter lorsque l'on connaît les procédés de l'acteur. (Cf. Panaev. *Literatournya Vospominania*, et plus bas.)

[1] 15 février.

pelait l'histoire des *Richard* et traçait une esquisse du public anglais au XVIe siècle.

Le Moskovski Nablioudatel, organe de Chevyrev, étudie Shakespeare " d'après Gœthe " [1], expose que le " nouveau drame " substitue à l'antique destin le libre arbitre et analyse les mobiles les plus divers des actions humaines [2], traduit une étude détaillée de Philarète Chasles, sur les mœurs et usages dramatiques du XVIe siècle. [3]

La *Biblioteka dlia tchtenia*, de Senkovski, revue bourgeoise et conservatrice, conte l'anecdote du jeune Will accusé de braconnage et chansonnant sir Thomas Lucy. Elle donne un article sur L. Tieck, et des pages de Mrs Jameson sur la critique shakespearienne du savant, et sur son talent de lecteur dramatique. [4]

Mais ce qui manque toujours, ce sont des traductions à la fois fidèles et scéniques, et qui puissent faire applaudir au théâtre un Shakespeare non déformé. Deux acteurs se sont révélés qui, avec des qualités très différentes, ont chacun une forte personnalité et des partisans fervents. A Pétersbourg, c'est V. A. Karatyguine [5], le " Talma russe " [6], au talent réfléchi, aux intonations longue-

[1] 1835.
[2] Mai 1837.
[3] *Ibid.*, pp. 215-245.
[4] 1835. VIII.
[5] Né en 1802, mort en 1853.
[6] En 1833, la *Molva* (N° 47) écrit : " J'ai vu des gens qui déclaraient catégoriquement que Talma lui-même aurait quelque chose à apprendre de l'artiste russe. "

ment préparées ; à Moscou c'est P. S. Motchalov [1], impulsif et inégal, capable d'être un jour exécrable et le lendemain sublime. Or, jusque dans les " années trente ", ces acteurs en sont réduits à jouer le *Hamlet* de Viskovatov, le *Lear* de Gnêditch et l'*Othello* de Veliaminov. [2]

Certes, leur art, en progrès sur l'emphase monotone de leurs prédécesseurs, [3] fait des merveilles, et obtient des succès honorables. Depuis longtemps la partie éclairée du public se rend compte que le jeu de l'interprète doit se rapprocher sans cesse de la nature et rejeter la déclamation et le "clinquant" qui sont " le propre de la tragédie française. [4] Il approuve Motchalov de jouer Othello humainement, en dédaignant " la majesté tragique qui ne doit pas se trouver dans les tragédies de Shakes-

[1] Né en 1800, mort en 1848.

[2] En 1839 Motchalov jouait encore à Kharkov l'*Othello* de Veliaminov. Un journaliste maudissait Ducis et la traduction française, et blâmait l'acteur de s'être " abaissé à donner forme humaine à la plus insensée des pièces. "

[3] L'acteur M. S. Chtchepkine (1788-1863) écrit : " J'ai trouvé la déclamation introduite en Russie par Dmitrevski et adoptée par lui au cours de ses voyages en Europe. Elle consistait en un accent retentissant, presque pédant, mis sur chaque rime, avec une manière habile de détacher l'hémistiche. Cela devenait pour ainsi dire de plus en plus retentissant, et la dernière ligne du monologue était prononcée de toutes les forces de l'homme... " (Lettre du 12 novembre 1853, à P. V. Annenkov.)

[4] Compte rendu d'une représentation d'*Othello* au Théâtre impérial de Moscou le 10 octobre 1823, avec Motchalov (*Blagonamêrenny*).

peare et de Schiller ". [1] Mais pour que l'évolution puisse s'accentuer, il faut renouveler un répertoire où règne la déclamation, et c'est Shakespeare qui apparaît comme le guide nécessaire.

Le premier qui songea à faire représenter le véritable *Othello* fut I.I. Panaev. [2] Il a conté lui-même dans ses *Mémoires littéraires* comment cette idée lui vint. Féru de théâtre, admirateur de Brianski et de Karatyguine, il avait cependant sur les bancs de la " pension ", lu sans plaisir le *Hamlet* de Vrontchenko. L'ayant relu plusieurs fois deux ans plus tard, il comprit enfin " la profondeur et la grandeur " de cet ouvrage, et voulut connaître les autres pièces de Shakespeare. Ignorant l'anglais, il recourut à une traduction française. [3] *Othello* produisit sur lui la même impression que " naguère *Notre-Dame de Paris* de Hugo", et il ne rêva plus qu'au jour où il verrait Karatyguine en Othello, et Brianski en Iago. Tourmenté par ce désir, il entreprit de traduire la pièce du français avec l'aide d'un de ses parents qui, connaissant " assez bien " l'anglais, se chargea de contrôler le résultat d'après l'original.

Karatyguine, persuadé qu'on ne pouvait jouer intégralement Shakespeare, conseillait des change-

[1] *Idem.*

[2] Né en 1812, mort en 1862.

[3] Bien que Panaev ne mentionne pas l'auteur de cette traduction il est vraisemblable qu'il s'agit de celle de Le Tourneur, revue par Guizot.

ments et des coupures qui " révoltaient " Panaev. Il s'obstinait aussi à ajouter aux mots " Du sang ! du sang ! " la phrase " J'en ai soif ! " (*Jajdou ia*), trouvant l'exclamation première trop courte pour contenir la force d'expression nécessaire. Son " J'en ai soif ! " lui valut d'ailleurs une ovation le soir de la première représentation.

Brianski accepta *Othello* pour son " bénéfice " et pour les débuts de sa fille. En dépit des protestations de l'auteur, il déclara qu'il présenterait la pièce sur l'affiche comme " traduite de l'anglais ", afin qu'elle ne fût pas confondue avec une adaptation de Ducis.

La pièce, donnée au théâtre Alexandra le 21 décembre 1836, n'attira pas un public nombreux et n'eut qu'un succès d'estime. Le journal le plus favorable,[1] après avoir dit l'impatience avec laquelle il attendait " cette fête sereine de l'art, ce jour où sur notre scène passe le majestueux génie de Shakespeare en nous animant de son souffle salutaire, " constate mélancoliquement : " Mais nous composons la minorité du public... Nous écrivons cet article le surlendemain de la représentation, et nous sommes encore sous l'influence bénie du génie de Shakespeare. O pourquoi tout Pétersbourg ne l'aime-t-il pas comme nous l'aimons ! " Et il se répand en éloges à l'adresse de " l'inimitable Brianski " et de sa

[1] *Literatournya pribavlenia k rousskomou Invalidou*, 1837, n° 1 (Le rédacteur en était Kraevski).

gracieuse fille ; il reproche à Karatyguine une fougue excessive et termine en félicitant Panaev de sa " prose distinguée ". " Le public, exclusivement occupé de la jeune Brianskaïa, n'a cependant pas oublié le traducteur. " La phrase sur Karatyguine fut vertement relevée par des correspondants,[1] qui rappelèrent les dix-sept années de glorieux services de l'artiste, et le louèrent d'avoir vu en Othello " non un sauvage débonnaire et crédule, mais un tigre furieux... "

Lorsque Panaev imprima son *Othello*, avec l'épigraphe tirée de A. de Vigny : " Le génie appartient à l'humanité entière et sa gloire doit avoir pour théâtre le monde entier ", il eut, confesse-t-il, la " faiblesse " de laisser la mention figurant sur l'affiche : " traduit de l'anglais ", et il aggrava la supercherie en joignant des annotations rédigées par son collaborateur. " Mais, continue-t-il, le mensonge fut rapidement dévoilé par Vrontchenko, qui aimait et comprenait profondément Shakespeare. " De son côté, la *Sévernaïa ptchela* se fit un malin plaisir de persifler les prétentions du traducteur, et de détailler, le texte anglais en mains, les infidélités, les imprécisions, les bizarreries et les contresens dont son œuvre fourmillait.[2]

En revanche Pletnev[3] condescendit à trouver

[1] *Ibid.*, n°s 3 et 15.

[2] *Sévernaïa ptchela*, 1837. N° 227, signé : Your servant.

[3] *Literat. pribav. k roussk. Inval.*, 1837, 44.

ce travail utile pour donner une première connaissance de Shakespeare à la " masse " des lecteurs dont les besoins intellectuels ne sont pas raffinés : des traductions en prose sont une nécessité préalable pour préparer les succès futurs que seuls peuvent apporter les vers. " Sans eux les pensées, les sentiments et les tableaux les meilleurs deviennent bizarres et déplacés. "

Plus consciencieux était l'effort fait par N. A. Polevoï pour doter la scène russe d'une pièce shakespearienne viable. C'était là un rêve déjà ancien du directeur du *Moskovski Telegraf* qui espérait, en le réalisant, " ressusciter le public et les acteurs, " engourdis dans la monotonie des vaudevilles vulgaires, des mélodrames monstrueux ou des adaptations ineptes des chefs-d'œuvre. [1] Le fait même qu'il n'était pas un linguiste expert, mais qu'il avait le sens des langues étrangères plutôt que leur connaissance approfondie, [2] pouvait communiquer à sa traduction le naturel et la souplesse nécessaires au théâtre. En 1835 son choix s'arrêta sur *Hamlet* qui lui semblait devoir plaire

[1] *Zapiski K. A. Polevogo*, p. 361.

[2] Son frère K. A. Polevoï rapporte la manière dont cet autodidacte apprenait les langues en se munissant de grammaires, dictionnaires, chrestomathies et traductions, et comparant la nouvelle langue à celles qu'il possédait déjà, se faisait une grammaire à l'aide des observations tirées des textes déchiffrés. Mais, arrivé à un certain degré, il ne cherchait pas à se perfectionner, estimant qu'il valait mieux connaître beaucoup de langues superficiellement que deux ou trois à fond (*Zapiski K. A. Polevogo*, p. 50).

au public par sa " merveilleuse variété et sa force. [1] Il se mit à l'œuvre avec " son extraordinaire ardeur ", puis il proposa la pièce à Motchalov pour son bénéfice. Celui-ci, homme " capable de sentir fortement, mais grossier et ignorant " [2] commença par refuser, alléguant que *Hamlet* ne convenait pas à la scène russe. Polevoï le détrompa, lui remit son manuscrit, mais constatant peu après que l'acteur déclamait sans le comprendre le fameux monologue, il s'attacha tout l'été 1836 à lui lire et à lui commenter son rôle. Il assistait aux répétitions et faisait aux acteurs de véritables conférences, dont le régisseur S. P. Soloviev [3] a laissé cette analyse : *Hamlet* est une pièce sans intrigue, sans amour, l'amour d'Ophélie meurt sous le premier souffle froid de la vie, sans conflits de passions ; tout y est fortuit, inattendu ; le héros est un personnage passif, se soumettant à l'imprévu et à l'inconnu ; il n'agit pas, mais raisonne. La pièce est moins un drame qu'un dialogue entre un homme et une ombre. La pierre angulaire en est la faiblesse de volonté en présence du devoir. Or, en pleurant sur Hamlet, nous pleurons sur nous-mêmes. L'auteur a été prophète. Hamlet, par sa philosophie, est un fils du XIXe siècle, ce que confirment sa pâleur, sa tristesse dont il ne s'explique pas la cause, ses élans vers l'idéal, sa lassitude

[1] *Zapiski K. A. Polevogo.*

[2] *Ibid.*

[3] *Iskousstvo*, 1883, n° 7.

morale, sa dualité intérieure, son mécontentement de ce qui l'entoure. C'est un vase précieux, destiné à des fleurs belles et parfumées, et qui reçoit une graine de chêne ; l'arbre croît et fait éclater le vase.

Tels étaient les discours de Polevoï, et la dernière comparaison, prise à Gœthe, suffirait à montrer que, pour être issus d'une conviction sincère, ils n'en étaient pas moins empruntés. En écoutant ces paroles, raconte Soloviev, Motchalov était dans un état de surexcitation singulière, le visage secoué de mouvements convulsifs ; il froissait son rôle dans ses mains, ses yeux se fermaient, puis se rouvraient, étincelants...

La première représentation eut lieu le 22 janvier 1837 à Moscou, et fut un triomphe pour l'acteur. La seconde suivit le 27 janvier, " l'affluence du public était incroyable, ceux qui avaient pu obtenir des billets s'estimaient heureux ; il y avait longtemps que Moscou n'avait vu un mouvement aussi général et aussi fort, provoqué par l'amour du beau. [1] La troisième fois, le 4 février, la foule ne diminua pas. Trois autres représentations furent données avant le mois de mars, et la dixième eut lieu le 30 novembre.

Bêlinski les suivit toutes, sauf deux, et se fit l'historiographe de Motchalov, dont il rapporta par le menu, dans le *Moskovski Nablioudatel* les moments inspirés et les faiblesses. Partant de ce principe que

[1] Bêlinski (*Motchalov v roli Hamleta*).

l'art de l'acteur est une " création " et qu'en dehors de Garrick, Kemble, Kean on chercherait vainement des artistes de génie,[1] il en déduit le grand mérite de Motchalov. Grâce à celui-ci, on a compris que Shakespeare est le seul " poète dramatique " du monde, que nul autre n'a composé de pièces pouvant fournir à un grand acteur une digne carrière, et que c'est uniquement dans ces rôles qu'un acteur peut être grand. Il peint ainsi l'attitude de l'auditoire pendant la scène du "dumb show" de l'acte III :

" Le sang se glaçait dans les veines des spectateurs, et tous ces gens, différents de condition, de caractère, d'inclination, d'éducation, de goûts, d'âge et de sexe, étaient fondus en une masse énorme, animée d'une seule pensée, d'un seul sentiment, le visage tendu, le regard fasciné, retenant sa respiration, regardant ce petit homme aux cheveux noirs, au visage pâle comme la mort, négligemment affaissé sur un banc. De chaleureux applaudissements commençaient et s'interrompaient, inachevés, des mains se soulevaient pour applaudir et retombaient inertes ; des mains étrangères se tenaient l'une l'autre ; un inconnu empêchait un autre inconnu de témoigner son enthousiasme, et personne ne trouvait cela étrange..."

S'il ne cèle pas les endroits où a trébuché l'acteur, ailleurs, en revanche il ne sait comment exprimer

[1] Bélinski, alors dans sa période aiguë de gallophobie, dit que Talma, mesdemoiselles George et Mars étant Français, comme les " phraseurs Corneille, Racine, Molière, Voltaire, Hugo, Dumas, ont pu être de merveilleux déclamateurs, des faiseurs d'effets et des figurants, mais non pas de grands acteurs "

son admiration, lorsqu'elle trouve, comme à l'acte II, à se donner carrière sans restriction.

" Ici nous sommes tout à fait perdus et nous cherchons vainement des mots, ou pour mieux dire, nous en trouvons beaucoup, mais ils ne nous obéissent pas et restent des mots, et non des tableaux, ni un hymne, ni un dithyrambe."

Lorsqu'à l'acte III, Hamlet, partagé entre la haine et l'amour, " l'indignation et la pitié ", questionne et gourmande sa mère, Bêlinski s'écrie :

" Quelle minute ! et comme il y a peu de telles minutes dans la vie ! Et comme sont heureux ceux qui ont vécu dans une minute semblable ! Honneur et gloire au grand artiste, dont l'âme puissante et profonde est un trésor inépuisable de telles minutes, merci à lui ! "

Au reste, il constate qu'à la première représentation, Motchalov rendait un Hamlet vivant, mais " moins shakespearien que motchalovien ", lui donnant " plus de force et d'énergie que ne peut en avoir un homme qui lutte avec soi-même et qui est écrasé par le fardeau d'un malheur insupportable ". L'acteur avait été " un créateur subjectif, ce qui est un grand défaut " ; par la suite il se corrigea et accentua le côté mélancolique du héros.

A Pétersbourg, *Hamlet* fut joué en octobre par Karatyguine, avec un succès "inouï". [1] Un journal

[1] Lettre de N. Polevoï à son frère : 5 décembre 1837, de Saint-Pétersbourg : " On a donné ici *Hamlet* déjà cinq fois. Karatyguine a été rappelé même au milieu de la pièce, après le troisième acte, et deux fois à la fin. Il faut confesser qu'il a montré des dons

félicitait le tragédien d'avoir suivi les indications de Gœthe "qui seul a éclairé justement" la pièce ;[1] il le présentait comme le plus grand artiste peut-être de l'Europe pour la pénétration, la conviction et les rares qualités physiques. Ceux qui ont vu Kemble disent qu'il ne produit pas la moitié de l'impression que fait Karatyguine. Celui-ci " n'est pas Karatyguine, mais Hamlet ". On conçoit aisément qu'un sentiment de rivalité ait divisé les deux capitales. Polevoï et Shakespeare passaient au second plan, les acteurs au premier. Déjà Bélinski avait écrit :

" Chacun sait que, chez nous, aller au théâtre voir un drame, cela veut dire aller voir Motchalov ; de même aller au théâtre pour la comédie, cela veut dire y aller pour Chtchepkine... Aussitôt que dans telle ou telle scène ne figure pas Motchalov, le public peut très légitimement dans ces minutes, s'occuper de conversations particulières, ou se trouver un autre moyen de distraction. "[2]

Cet état d'esprit provoquait des comparaisons animées, particulièrement lorsque Karatyguine vint, en avril 1838, jouer *Hamlet* à Moscou.

extraordinaires, a cessé de crier, et si l'art peut remplacer tout, il a tout remplacé par l'art. Les scènes : " Quitte le monde, Ophélie ! ", celle entre Hamlet et sa mère, *To be or not to be*, le cimetière, la profonde étude du rôle en général, tout cela m'a enchanté moi-même. (*Zapiski K. A. Polevogo.*)

[1] *Literatournya pribavlenia k rousskomou Invalidou*, 1837 (6 novembre, article signé prince V. O).

[2] Bélinski constate cependant que *Hamlet* avait eu plus de chance, car le rôle de Polonius était tenu par le populaire Chtchepkine.

Bêlinski consacra un article condescendant à l'acteur pétersbourgeois qu'il jugea en progrès sensible, et qu'il loua d'avoir accompli " un miracle de l'art", si par ce mot art " on doit entendre non la création, mais le savoir acquis par l'expérience et l'étude ". Il précisait sa pensée en ajoutant : " Le sentiment, l'inspiration, le talent, le génie sont des dons gratuits de la nature ". Les *Literatournya pribavlenia k rousskomou Invalidou* [1] faisaient un parallèle minutieux, scène par scène, entre les deux tragédiens : ils concluaient en disant que Motchalov, trop subjectif et passionné, souvent génial, n'avait jamais joué le rôle entier irréprochablement ; Karatyguine, objectif, méthodique, soucieux de sa plastique, était d'une égalité parfaite, et donnait un coloris général immuable à tout le rôle.

Quant à la traduction, elle avait été accueillie favorablement. Bêlinski écrivait que ce n'était pas " un phénix ", mais qu'elle était " belle et poétique ", ce qui ne veut pas dire " artistique ", et il s'expliquait ainsi :

" Dans une traduction artistique, on ne permet ni suppressions, ni additions, ni changements. Si dans une œuvre il y a des défauts, il faut les rendre fidèlement. Le but est de remplacer autant que possible l'original, pour ceux auxquels il est inaccessible à cause de leur ignorance de la langue, et de leur donner le moyen et la possibilité d'en jouir et d'en juger. "

[1] 1838, N° 23. *Teatralnaïa Khronika, Moskva.*

Comme exemple, il donnait le *Hamlet* et le *Macbeth* de Vrontchenko, dont l'insuccès tenait à la mentalité de la majorité du public, encore incapable de comprendre le vrai Shakespeare. Celui qui traduit pour le théâtre peut et doit " rejeter tout ce qui n'est pas compris sans commentaires, ce qui appartient en propre au siècle de l'écrivain, en un mot ce qui exige une étude pour être facilement entendu ". Emporté par son zèle, Bélinski, oubliant qu'il avait poursuivi de ses railleries Ducis,[1] allait même jusqu'à écrire :

" Si déformer Shakespeare était le seul moyen de le faire connaître à notre public, il n'y aurait pas à se gêner : déformez hardiment pourvu que le succès justifie vos intentions ; si deux, trois, ou une seule pièce de Shakespeare, même déformées par vous, établissaient dans le public l'autorité de Shakespeare, et la possibilité de traductions meilleures, plus complètes et plus fidèles de cette même pièce, vous feriez une grande œuvre, et votre déformation ou adaptation serait mille fois plus digne d'estime que la traduction la plus fidèle et la plus consciencieuse, si celle-ci, malgré tous ses mérites, a plus nui à la gloire de Shakespeare qu'elle ne l'a répandue ".

Il reproche à Vrontchenko non seulement d'avoir été trop littéral pour rendre " l'esprit " de l'original, mais d'avoir employé des tournures de style trop livresques, des mots vieillis ou savants, alors que le style dramatique doit être, par excel-

[1] Cette contradiction a été relevée aussi par S. A. Venguerov (Œuvres de Bélinski, III, p. 534).

lence, celui " de la conversation ". Il lui oppose la langue " vivante ", simple, naturelle, énergique de Polevoï, réchauffée par le feu de la poésie. Il loue celui-ci d'avoir omis les " passages indécents, calembours, allusions incompréhensibles ", et écourté les rôles des acteurs " dont on ne pouvait attendre une exécution satisfaisante " ; mais il blâme la disparition de certaines nuances, la déformation de quelques beaux endroits, à la fin de l'acte II, la suppression des mots " dans lesquels Hamlet est tout entier " :

> ... for it cannot be
> But I am pigeon-liver'd, and lack gall
> To make oppression bitter ;

la scène de la folie d'Ophélie est fort affaiblie, de fines remarques sur Polonius, de beaux vers sur l'amour filial de Hamlet, de poétiques discours de l'ombre sont passés ; la " merveilleuse " réplique :

> 'Swounds, show me what thou'lt do :
> Woo't weep ? woo't fight ? woo't fast ? woo't tear thyself ? [1]

est transformée en parodie, et la fin "significative" :

> Hear you, sir :
> What is the reason... etc.

a été exclue. " Evidemment l'honorable traducteur s'est hâté de finir... "

En revanche Polevoï avait ajouté de son cru,

V, 1.

dans la scène entre Hamlet et sa mère, [1] une exclamation qui produisit un grand effet :

Tu as oublié la pudeur de la femme, de l'épouse, de la mère...
Si même la vieillesse déchoit aussi épouvantablement,
Que reste-t-il à la jeunesse ? *J'ai peur,*
J'ai peur pour l'homme !..

Bêlinski admirait cette trouvaille exprimant la " tension maladive " d'une âme noble qui en vient à douter de la " dignité humaine ". " Shakespeare lui-même, s'oubliant, l'eût crue sienne tant elle convient là, tant elle est dans son esprit ! "

Le professeur et philologue I. Ia. Kroneberg protesta contre l'excessive bienveillance de Bêlinski. Il lui écrivit le 20 août 1838 :

" Pour prévenir ceux qui, séduits par la célébrité de cette traduction, penseraient à procéder de même pour d'autres pièces de Shakespeare, il conviendrait de montrer tous ses défauts et ses erreurs : comment elle a détruit la croyance aux apparitions, méconnu le caractère de Hamlet, de Claudius, de Fortinbras, de Rosencrantz et de Gildenstern, s'est permis des abrégements, des omissions, des changements, le mélange des scènes, et comme elle est peu réussie dans les détails. On ne peut traduire Shakespeare à livre ouvert : il faut l'étudier longuement et en détail ; il faut savoir lire non seulement ce qui est dans les lignes, mais derrière et entre elles... J'ai des raisons de penser que la traduction est faite d'après Schlegel, au moins par endroits... " [2]

[1] III, 4.

[2] Cité par Pypine. *Bêlinski, ego jizn i perepiska*, I, 253-254, note 1.

Il dressait un inventaire implacable des fautes,[1] dont voici quelques-unes : la plupart des détails concourant à donner dans sa plénitude l'impression de l'extraordinaire et du surnaturel sont sacrifiés ; Claudius est devenu un être sans dignité, bavard et poltron ; la première présentation de Fortinbras est omise, et dans son apparition finale il ressemble à une " poupée ", alors que le poète a voulu souligner son rôle historique. Le remaniement arbitraire des scènes donne des résultats comiques ; les affaires domestiques de Polonius se traitent dans la salle du trône. Hamlet sort pour suivre l'ombre et revient avec elle au même endroit. Pourquoi cette promenade ? Les entrées et les sorties des personnages sont livrées au hasard ; enfin le nombre des contresens est tel qu'on ne saurait les citer tous.

En 1840, le fils de Kroneberg, Andreï Ivanovitch, traducteur de Shakespeare, revenait à la charge.[2] Feignant de défendre Polevoï, il le complimentait ironiquement d'avoir " pénétré l'esprit de claire philosophie qui distingue notre siècle cultivé ", et d'avoir, en traitant dédaigneusement le surnaturel, élevé le drame au niveau de l'époque ; il se moquait copieusement d'une traduction faite " d'après Le Tourneur revu par Guizot ".

[1] Publié après sa mort dans les *Literatournya pribavlenia k roussk. Inval.* 1839, II, n° 10, pp. 189-196.

[2] *Literatournaïa Gazeta*, 1840, 19 juin. *Hamlet ispravlenny g^om Polevym.*

Avec moins de vivacité, P. A. Pletnev [1] faisait les mêmes critiques : il regrettait que les " couleurs, l'individualité " de Shakespeare fussent sacrifiées au désir d' " arrondir des périodes ", de simplifier et d'écourter : c'était là, selon lui, la preuve d'une absence de tout sentiment poétique ; comparant le discours de Laertes à Ophélie dans Polevoï et dans Vrontchenko, il concluait à la supériorité de celui-ci, qui fait comprendre le poète, " comme une gravure fidèle fait comprendre une œuvre de Raphaël ". Au reste, il insistait sur l'extraordinaire difficulté de la tâche :

" Si vous avez réussi à rendre fidèlement ses idées fines, florissantes, éternellement nouvelles, si vous avez fait revivre et agir dans toute leur singularité et leur puissance ses personnages variés, appartenant au monde de l'histoire et de la fantaisie, si enfin vous avez réussi à éclairer chaque personnage à la lumière magique de la vérité dramatique et à le conduire à travers toute la carrière de la vie poétique, de telle sorte qu'il reste toujours constant, alors même, comme traducteur de Shakespeare, vous n'avez pas tout surmonté. Vous devez faire sentir à chaque expression que l'auteur était Anglais et poète du XVIe siècle, deux conditions qui renferment une innombrable quantité d'exigences délicates. "

Pour parvenir à cet idéal, il fallait avoir un talent tout au moins " proche " du puissant esprit créateur. Pouchkine, en abrégeant Shakespeare,

[1] *Literat. prib. k roussk. Inval.* 1837, n° 44, 30 octobre. *Shakespeare*, et dans les Œuvres de Pletnev, I, 289-302.

en modifiant ses phrases, en ne retenant que ses " couleurs " avait été plus fidèle que maint traducteur littéral.

Il ne serait que trop facile d'accabler encore Polevoï sous les critiques de détail ; ses successeurs s'y sont employés avec bonheur. [1] Cependant, quelle que soit l'infidélité de son *Hamlet*, il faut reconnaître que le premier, il a réellement popularisé Shakespeare. Il y a réussi non seulement grâce aux qualités de style dont parle Bêlinski, mais par l'accentuation du " romantisme " et des " effets " qui agissent sur la foule.

Par une rare fortune, sa traduction est encore jouée de nos jours, sur les théâtres russes. On peut s'affliger de voir, en plein XXe siècle, se perpétuer cette image déformée du poète, qui fausse le goût et les idées du public ; cette vitalité semble la condamnation du système " progressif " préconisé par Pletnev et Bêlinski. Mais qui sait si cette traduction n'a pas été pour beaucoup une révélation, et le degré sur lequel on s'élève pour se rapprocher du vrai ?

Même Bêlinski, admirateur de Shakespeare depuis le temps où, adolescent, il recueillait les paroles de son maître Popov, ou jouait chez les Ivanov le rôle de Iago dans l'*Othello* de Veliaminov, [2] avait, en écoutant le *Hamlet* de Polevoï interprété par Motchalov, plus profondément

[1] Entre autres Zagouliaev et P. Gnêditch.

[2] Pypine, *Bêlinski*, I, pp. 19 et 27.

pénétré le génie de Shakespeare, et éprouvé l'irrésistible besoin de l'expliquer à ses compatriotes. Voici les grands traits de cette étude qui, par sa précision et son accent, marque une date capitale dans l'histoire de Shakespeare en Russie.

En dépit des apparences, dit Bêlinski, le public russe est sensible au beau ; il a promptement condamné le classicisme " pourri, " les " hurlements prolongés " et le " poignard de bois " de la Melpomène française ; il a rejeté les " convulsions " du soi-disant jeune, mais en réalité " caduc " romantisme français, et s'est au contraire pénétré des " inspirations vivantes " de l'Allemagne et de l'Angleterre.

Shakespeare, éminemment objectif, a le don, comme dramaturge, de comprendre les objets tels qu'ils sont, de vivre de leur vie. Pour lui, il n'y a ni bien ni mal, mais seulement la vie qu'il contemple tranquillement, sans partialité. Si chez lui un scélérat apparaît comme le bourreau de soi-même, ce n'est ni par raison d'édification, ni par haine du mal, mais parce que cela est dans la réalité, selon la loi éternelle de la raison d'après laquelle celui qui a rejeté volontairement l'amour et la lumière vit dans une atmosphère étouffante et douloureuse de ténèbres et de haine. Et si chez lui un personnage vertueux trouve dans la souffrance même un point d'appui, quelque chose de plus haut que le bonheur et le malheur, de nouveau ce n'est ni par édification ni par partialité

pour le bien, " mais selon la loi éternelle de la raison à la suite de laquelle l'amour et la lumière sont l'atmosphère naturelle de l'homme, dans laquelle il peut respirer légèrement et librement, même sous la lourde oppression du destin."

On voit que Bêlinski recherche dans Shakespeare la vérification de l'axiome hégélien, qui, dans les années trente était son credo : " Tout ce qui est, est raisonnable ".

D'ailleurs, il ne confond pas objectivité avec impassibilité.

" L'impassibilité détruit la poésie, et Shakespeare est un grand poète. Seulement il ne sacrifie pas la réalité à ses idées favorites, mais sa façon triste, parfois douloureuse de regarder la vie, prouve qu'il a acheté cher la vérité de ses peintures ".

Hamlet c'est, comme l'a dit Gœthe : " la faiblesse de la volonté jointe à la conscience du devoir ".

Déçu une première fois par le prompt remariage de sa mère, sa foi dans la dignité humaine est ébranlée ; il parle avec une ironie triste, puis avec des sarcasmes. La révélation de l'ombre de son père chéri, fait voir à cette âme, née pour le bien, le mal dans toute son horreur ; elle en conçoit une rage douloureuse, comprend son devoir, mais gémit d'avoir à redresser le destin. Telle est, selon " le génie universel de Gœthe ", la pensée fondamentale du drame.

La conversation sarcastique avec Ophélie trahit

l'état maladif de Hamlet, qui reporte sur elle le mépris qu'il ressent pour les femmes depuis le second mariage de sa mère. La preuve de la culpabilité de Claudius, fournie par le stratagème de la comédie, est plus amère et pénible à Hamlet que le doute. Hamlet se trompe lui-même en attribuant non à son indécision, mais à un besoin de plus complet châtiment, la remise de sa vengeance, pendant la prière du roi. La nouvelle apparition de l'ombre, au lieu de l'exciter, l'émeut et l'affaiblit. Puis, constatant que sa mère a pleuré par faiblesse, et non par profond repentir, il est envahi par le mépris et la rage. Il a conscience de son inaction et la déplore.

La gracieuse mort d'Ophélie nous réconcilie avec la vie, au lieu de nous révolter contre elle, comme le font ces défenseurs imaginaires de Shakespeare, " les génies myopes et microscopiques de la soi-disant jeune littérature française ".

Au cimetière, Hamlet est triste, comme un homme qui se prépare sans intérêt à une lutte importante, et qui prévoit un dénouement fatal et inévitable pour lui. " Cependant, le *théoricien* Hamlet, comme l'a dit Guizot, a déjoué les hommes *pratiques*. "

Le prince, malgré son pressentiment, accepte le combat avec Laertes. Il comprend la volonté de la Providence et lui obéit. Il n'est plus faible, mais décidé, apaisé et mélancolique. La destinée fait son œuvre.

Bélinski démontre ensuite, suivant les idées hégéliennes, que les œuvres de Shakespeare sont la reproduction de l'univers, mais d'une manière consciente et libre. Chaque personnage est une image vivante de la réalité quotidienne.

Hamlet, belle âme, en est venu à connaître la dissonance, la lutte intérieure par suite du désaccord entre la réalité et son idéal de vie. De là sa faiblesse et son indécision. Mais l'harmonie lui revient avec la conviction qu' " il faut être toujours prêt ". La tristesse finale est empreinte de sérénité, parce que l'âme du spectateur ne voit plus dans la vie rien de fortuit ni de capricieux, mais la seule nécessité, et se réconcilie avec la réalité. L'idée de Hamlet, c'est la faiblesse de la volonté, mais seulement à la suite d'une rupture de l'harmonie, et non par l'effet de la nature du héros qui est un fort. Cependant, le véritable héros invisible de tous les drames de Shakespeare est la vie, ou pour mieux dire " l'esprit éternel qui se manifeste dans la vie des hommes et se découvre à lui-même en elle. En lui est son *absolu.* "

La leçon de la pièce est conforme à la théorie de Hegel. " Le spectateur sort du théâtre avec le sentiment de l'harmonie et de la paix dans l'âme, avec une vue éclairée de la vie, et réconcilié avec elle, parce que dans la lutte du fini et des intérêts personnels, il a vu une vie générale, mondiale, absolue, dans laquelle il n'y a ni bien ni mal relatif, mais où tout est bien absolu. "

Cette analyse laisse suffisamment voir les sources

du critique : Gœthe, Hegel, et... Guizot ;[1] mais Bêlinski avait " repensé " avec tant de concentration d'esprit et de conviction les idées étrangères, et il les avait interprétées avec tant d'enthousiasme, qu'elles étaient devenues réellement siennes. En 1897 le savant anglicisant Storojenko lui rendait ce témoignage, qu'après soixante ans, c'était encore de tous les commentaires de Hamlet, celui qui paraissait le plus proche de la réalité.[2]

Auprès de ces pages colorées, la critique de Pletnev[3] semble pâle ; pourtant elle aussi apporte une contribution importante. Elle distingue le fantastique shakespearien de celui qui a pour seul but de faire naître l'étonnement et de captiver l'imagination : le premier est l'expansion naturelle d'un esprit, à l'étroit dans le monde terrestre, et qui veut découvrir tous les secrets de l'âme humaine. Elle montre que le poète réalise le miracle de concilier tous les goûts. " L'un aime la gaieté, l'autre l'émotion, un troisième la profondeur, un quatrième l'esprit ; multipliez ces besoins à l'infini, tous trouveront assez de pâture dans ses œuvres, tous pourront affirmer que Shakespeare appartient à leur école, à leur siècle, etc. " Cependant elle s'étend sur le caractère éminemment " anglais " du dramaturge.

[1] C'est-à-dire la préface de la traduction de Guizot, signée B. (Barante).

[2] *Shakespeare i Bêlinski*, *Mir Boji*, 1897, n° 3.

[3] *Shakespeare — Literat. pribav. k roussk. Inval.* 1837.

Le professeur I.I. Davydov,[1] dans son cours de littérature, exprime les mêmes idées sur " le Prométhée qui a ouvert les portes du royaume magique des esprits " et a pénétré l'esprit de tous les peuples et de toutes les conditions ; il vante son comique, son mélange de prose et de vers, sa langue unique et " intraduisible ", et il examine tour à tour *Romeo*, *Othello*, " tableau de Rembrandt ", *Hamlet* " tragédie de la pensée ", *Macbeth*, digne d'Eschyle, *Lear*, abîme de compassion. De son propre aveu, Davydov emprunte à Aug. Schlegel, à Gœthe et à Lessing le fond de son argumentation.

Dans le *Sovremennik*,[2] à propos de la troisième édition des *Characters of Shakespeare's plays*, de Hazlitt, on reproduit la préface du livre et on rappelle la plupart des opinions anglaises et allemandes sur le poète, celle de Pope, la plus exacte, celle de Schlegel, influencée par la métaphysique, celle de Johnson, mesquine et timorée. Shakespeare est un Protée, le guide le plus sûr pour tous, chez qui on peut puiser sans crainte, car c'est puiser à " l'humanité " ; il ne suit pas la nature, il va côte à côte avec elle. C'est le temps où A. I. Tourguenev, en soirée chez le comte Chouvalov, entend lire *Romeo and Juliet*, traduit par Emile Deschamps et Alfred de Vigny, et écrit dédaigneusement que la

[1] *Tchtenie o slovesnosti.*

[2] 1838, t. XIII, pp. 123-124.

traduction serait bonne " si Shakespeare eût été un Français ". [1]

Le philologue Iakov Grot lit en 1838 Shakespeare en anglais, et contrôle par l'original les traductions : *Macbeth* et *Hamlet* de Vrontchenko, *Lear* de Voss et Iakimov, *Romeo and Juliet* de Schlegel et Tieck, *Measure for Measure* des mêmes, et l'*Angelo* de Pouchkine. [2] Le dramaturge lui révèle la " vie intérieure " de l'homme.

L'ardent nationaliste Serge Glinka écrit que le " merveilleux Shakespeare " a deviné le secret de la véritable unité des œuvres humaines, l' " unité de pensée ". " Une légende rapporte qu'un anachorète écouta mille ans le chant d'un oiseau de paradis, et que cela lui parut un jour, une heure, une minute. Tel est l'enchantement des tragédies de Shakespeare ". [3] Le poète, dans la peinture de l'amour, a mis " l'âme et la voix de la nature ". [4] Il a découvert tous les secrets du cœur humain. [5] C'est avec raison que le duc de Marlborough déclarait apprendre l'histoire anglaise dans ces drames. [6]

Toutes ces vues concordent pour dégager Shakespeare des imaginations romantiques. Il est devenu

[1] Lettre au prince Viazemski, 22 décembre 1838 (*Ostafievski Arkhiv*, IV, p. 57.)

[2] Lettre du 29 sept. 1845 à Pletnev (*Perepiska*, II, 572).

[3] *Zapiski*, p. 81.

[4] *Ib.*, p. 91.

[5] *Ib.*, p. 158.

[6] *Ib.*, p. 93.

une source d'éternelle vérité humaine, un miroir du monde, un véritable microcosme. Désormais la parole est moins aux critiques qu'aux traducteurs, qui s'efforceront d'apporter les " pièces justificatives ".

Or ceux-ci ne chôment pas. En 1837, Vrontchenko achève le *Macbeth*, dont il avait dès 1833 adressé le premier acte au *Moskovski Telegraf*, avec une lettre modeste pleine de scrupules et de doutes :[1] partagé entre le désir d'être fidèle et celui d'écrire des vers harmonieux, il ne savait à quoi se décider, en " désaccord avec lui-même ". Toutefois, malgré quelques tentatives d'émancipation, il revenait à sa méthode préférée d'exactitude, ne faisant d'exception que pour les passages " indécents "[2] ou obscurs. Dans ce dernier cas il traduisait non le texte, mais " les explications des commentateurs " ou les inspirations du " bon sens ".[3] Le résultat est remarquable par la conscience déployée, et le respect des intentions de l'auteur,[4] mais il n'est pas plus exempt que *Hamlet* des lourdeurs syntaxiques et des tours et termes livresques.

[1] *Moskovski Telegraf*, 1833, LI.

[2] Par exemple à l'acte II (scène du portier), Vrontchenko écrit en note : " Les détails sur le quatrième effet produit par le vin ne sont pas traduits. Les curieux les trouveront dans l'original ".

[3] Remarques du traducteur.

[4] C'est ainsi que Vrontchenko remarque : " Une certaine pompe de style en divers endroits de la pièce, surtout à la 1re scène du 2e acte, n'est pas l'œuvre de ma fantaisie, mais existe dans l'original ".

Satine[1] donnait en vers élégants le premier dialogue entre Prospero et Ariel à l'acte I de *The Tempest*, Meister[2] trois scènes de *Richard III*, un troisième, aux initiales I. E-v,[3] une analyse de *The Tempest*, et un épisode entre Caliban et Stephano. Un anonyme publiait une version des *Merry Wives of Windsor* " pour la scène ",[4] d'après les " deux traductions savantes de Guizot et de Schlegel ". Ce ne fut qu'un jeu pour Bêlinski de se moquer de cette compilation mal écrite et pleine de contresens, dus à l'incompréhension même du français et de l'allemand. N. F. Pavlov achevait sa traduction en prose de *The Merchan of Venice*, commencée depuis plusieurs années et le rédacteur des *Otetchestvennya Zapiski*[5] présentait orgueilleusement l'œuvre de son collaborateur comme " un modèle " du genre, attendu 1° qu'elle

[1] *Biblioteka dlia tchtenia*, 1837, XXII.

[2] *Liter. pribav. k roussk. Inval.* 1838, n° 28.

[3] *Syn Otetchestva*, 1836, t. 6.

[4] Le traducteur disait gravement dans sa préface : " Le public veut voir sur la scène Shakespeare en entier, dans sa simplicité. Conformément aux règles et à la civilisation de son temps, Shakespeare se permettait souvent ce qu'on ne peut actuellement voir ou entendre sur la scène. Ses hommes et ses femmes restés seuls étaient réellement seuls, ne pensaient pas qu'une foule est devant eux, et disaient simplement et clairement ce qu'ils avaient sur le cœur. Et que ne se passe-t-il pas là parfois ? De tels endroits doivent être adoucis... La langue de Shakespeare a vieilli ; s'il avait écrit même en russe, serait-il possible de l'écouter et de le comprendre au bout de tant d'années ? " Puis il s'en prenait aux " ennuyeux " changements de décors.

[5] 1839.

était faite d'après l'anglais, 2° qu'elle était en prose (condition d'exactitude), 3° qu'elle gardait les tours forcés et jusqu'à l'ordre des mots de l'original, alors qu'il eût été facile d'embellir et d'arrondir les phrases. En réalité c'était une traduction servile, ornée de quelques contresens [1], et où la langue russe était torturée sans profit pour Shakespeare.

Par contre, le premier acte de *Romeo and Juliet*, rendu en vers par M. Katkov, [2] était une paraphrase hâtive, simplifiée à l'excès et dénuée de scrupules. M. Stroev, qui traduit des articles de Philarète Chasles, donne des fragments de l'acte V de *Richard III*, [3] et de l'acte III de *Hamlet*, [4] où le vers incolore s'alourdit d'archaïsmes et de gaucheries. A. Stouditski, dans l'acte III d'*Othello*, [5] démontre involontairement que l'art métrique peut être entièrement étranger au sentiment de la poésie.

I. Roskovchenko [6] a des qualités bien supé-

[1] Par exemple, à l'acte V : " *I am never merry when I hear sweet music* " est traduit : " Je ne suis jamais si gaie que lorsque j'entends de la bonne musique. " L'avant-propos flatteur de la rédaction était fait sur le désir formel de Pavlov qui en avait tracé les grandes lignes dans une lettre du 20 juillet 1839 à A. A. Kraevski. (Publiée dans le *Rousski Arkhiv* 1897, I, 453.)

[2] *Syn Otetchestva*, 1839.

[3] *Galatéïa*, 1839, V, pp. 521-530.

[4] *Moskovski Nablioudatel*, 1839, II.

[5] *Ibid.*

[6] *Biblioteka dlia tchtenia*, 1839, t. 33. C'est lui qui avait signé " Meister " la traduction de *Richard III*.

rieures de précision et de naturel dans l'acte II de *Romeo and Juliet*, qu'il commente à l'aide de Philarète Chasles et de Schlegel. V. Mejevitch dédie à M. S. Chtchepkine des scènes de l'acte III d'*Othello*, [1] d'une facture laborieuse ; mais le premier il révèle Shakespeare lyrique par l'imitation du sonnet LXXI [2] :

> No longer mourn for me when I am dead...

Les idées principales sont sauves, mais sont réparties en cinq couplets de quatre vers d'un balancement calculé :

> Tant que je vivrai je vous prie de m'aimer,
> Quand je mourrai je vous supplie de m'oublier.

Dès lors, on s'essouffle à suivre le bataillon serré des traducteurs. Ce sont principalement en 1840 Gamazov, dans *The Tempest*, Borodine, dans *Cymbeline*, Stroev dans *Julius Cæsar*, Leontiev dans *Antony and Cleopatra*, Satine dans *The Tempest*. Ketcher, ami de Bêlinski, entreprend le labeur colossal de traduire en prose les œuvres complètes de Shakespeare, et débute en 1841 par *King John*, *King Richard II* et *King Henry IV*.

Parallèlement les revues sont remplies d'études biographiques et critiques sur le poète, tantôt empruntées aux Allemands ou aux Français, particulièrement à Villemain et Chasles, tantôt origi-

[1] *Liter. pribav. k roussk. Inval.* 1839, II, n° 7.
[2] *Ibid.*, n° 18.

nales. Celles-ci sont de moins en moins des généralités théoriques et des lieux communs. Elles sont plutôt suscitées par une pièce particulière, et empreintes d'un sentiment personnel. Un critique, en parlant de *Cymbeline*, " ce roman dramatique sous forme de conversation ", [1] aura des accents venus du cœur. On le sent conquis par ce pathétique " charmant et agréable ", cette " tendre mélancolie " qui émane de la pièce. Avec quelle admiration il analyse le caractère d'Imogène, " véritable perfection féminine ", à la tendresse native si franche, si simple. " Les femmes de Shakespeare ne ressemblent pas aux héroïnes de théâtre, elles forment un contraste absolu avec les reines de tragédies. Nous aimons presque autant Imogène qu'elle aime Posthumus et elle mérite cet amour mieux que lui. "

Sans doute, le livre de Mrs. Jameson n'a pas été sans influence sur ce critique, mais les conclusions en ont été adoptées avec ferveur, après un évident contrôle par la pièce elle-même.

A propos de *The Tempest*, traduit par Satine, le *Syn Otetchestva* [2] ne se borne pas à répéter, après tant d'autres, que Shakespeare est le " génie le plus universel " qui ait jamais existé, également grand par la peinture des passions, l'esprit, la profondeur, l'observation du monde réel et la représentation du monde irréel ; il analyse dans le

[1] *Sovremennik*, 1839, t. 14.

[2] 1841.

détail la pièce, en fait ressortir les beautés, et au premier rang " l'amour pur et vrai " de Ferdinand et de Miranda : " Donnez-nous, s'écrie-t-il en terminant, donnez-nous le plus possible de ces traductions, et la littérature russe prendra une toute autre couleur ! " De même *Othello*, drame qui paraît " plus proche du cœur de l'homme que *Lear*, *Macbeth*, *Hamlet* ", est soumis au même examen minutieux. [1] L'enthousiasme pour l' " inimitable " Desdémone, dont l'âme fait deviner le visage charmant, est évidemment un effet du prosélytisme de Mrs. Jameson et probablement aussi de Heine. [2] Bientôt c'est le tour de *Timon of Athens* [3] loué pour la vérité de ses " mœurs ".

Aussi des livres qui, sous couleur de donner une biographie de Shakespeare, se contentent de reproduire quelques anecdotes connues, des extraits de critiques étrangers et russes, et d'accommoder le tout en un style pompeux et dithyrambique, sont-ils maintenant mal accueillis. Telle est la *Vie de William Shakespeare* [4], compilation de A. Slavine, qui paraît en 1840, avec l'épigraphe : *Shakespeare est vaste comme le monde, varié comme la nature !* Aussitôt, les revues protestent : " Ce livre est une plaisanterie, " dit le *Sovremennik*, en fei-

[1] *Sovremennik*, tome 19, pp. 107-131.

[2] Les études de Heine, *Shakespeares Mädchen und Frauen* sont de 1838-39.

[3] *Sovremennik*, 1841, tome 23.

[4] *Jizn Williama Shakespeara*, Moscou, 1840.

gnant de le prendre pour une parodie de la rhétorique des petites feuilles. La *Galateïa* [1] raille un ouvrage qui n'apprend rien sur Shakespeare, mais beaucoup sur Mr Slavine, philosophe, critique et poète. Elle réfute l'idée que le dramaturge ait été un théoricien désireux de réformer l'art dramatique ou d'exalter la dignité et la force morale de l'homme. Elle donne un échantillon de l' " éloquence " de Slavine et ajoute : *Satis pro nostris peccatis !...* Bêlinski régale les lecteurs des *Otetchestvennya Zapiski* [2] de savoureuses citations qu'il ridiculise avec une joie délirante.

Au contraire l'opinion éclairée est mûre pour apprécier les articles érudits que V. P. Botkine va consacrer à Shakespeare. Ceux-ci, à défaut de l'originalité, sont rédigés avec une probité parfaite. Ils résument et discutent clairement les travaux des exégètes anglais et allemands. Botkine ne dédaigne pas de traduire, en 1841 [3], les *Etudes* de Mrs Jameson sur Juliette et Ophélie, qui enthousiasment Bêlinski [4] et il présente avec une sympathie communicative " ces vues pénétrantes, vêtues de la forme la plus simple, la plus dénuée d'artifice et presque naïve ", qui révèlent " un sentiment féminin étranger à toute pensée abstraite ou à toute conception raison-

[1] 1840, n° 15, *Kritika i bibliografia.*

[2] 1840, n° 6 (dans les Œuvres, édition Venguerov, V, p. 285).

[3] *Otetchestvennya Zapiski*, t. XIV.

[4] A propos de la caractéristique d'Ophélie, Bêlinski écrit : " Je n'ai rien lu de meilleur en critique, ni en rêve ni éveillé, depuis que e suis né " (Pypine, *Bêlinski*, II, pp. 109-110.)

née." "Aussi, dit-il, chacune de ses remarques touche l'âme, tant elle est empreinte de vérité, tant elle nous introduit dans le monde intérieur du personnage examiné."

Bientôt il exposera et discutera les idées de Rötscher sur *Romeo and Juliet*, et *The Merchant of Venice*, reprochant au critique allemand d'abstraire l'art de toutes les autres sphères de l'activité humaine sociale, de rétrécir le champ de sa vision, et d'écrire en une langue exagérément métaphorique. Lui-même, dans son *Shakespeare comme homme et comme lyrique*,[1] entreprend, en s'aidant des sonnets et des pièces, de reconstituer la vie intérieure du poète.

Chevyrev[2] admire Shakespeare d'avoir deviné les caractères des peuples les plus différents, et particulièrement d'avoir fixé en quelques mots précis la physionomie russe, dans *Love's Labour's lost* :

> Twenty adieus, my frozen Muscovites— .
>
> . . . . . .
>
> Well-liking wits they have ; gross, gross ; fat, fat.[3]

La fièvre romantique est calmée. Simplicité, vérité, connaissance de l'homme, telles sont maintenant les qualités qu'on vante surtout dans Shakespeare. Le règne des abstractions philosophiques touche à sa fin. Les "années quarante"

[1] 1842. *Otetchestvennya Zapiski*, t. XXIV (Œuvres, pp. 204-225).
[2] *Moskvitanine*, 1852, III, pp. 93-96.
[3] V, II.

se détournent lentement de l'absolu pour regarder le relatif, et surtout cette contingence longtemps négligée : l'homme. On découvre qu'il n'est pas de meilleur peintre de la vie que Shakespeare et que le mieux qu'on puisse faire c'est de se mettre à son école.

ÉPILOGUE

Quel est, au commencement des années quarante, le bilan de l'influence de Shakespeare ? On a vu comment, selon la loi commune,[1] chaque époque a projeté inconsciemment sa mentalité sur le poète. Ce premier rôle passif n'aurait exercé qu'une action insignifiante, si sous les travestissements dont on l'affublait, le génie n'avait çà et là percé.

Cependant les écrivains qui recherchent les succès de la scène empruntent surtout à Shakespeare des procédés extérieurs et des effets. Ainsi agit le prince Chakhovskoï ; ainsi fait l'auteur anonyme d'*Ijorski*, " mystère "[2] où le désenchantement de Childe Harold et la mélancolie de Jaques se mêlent aux rondes de gnomes et de sylphes, aux chants d'Ariel, aux consolations de Titania, aux travestissements rappelant ceux de Rosalinde dans la forêt d'Arden, et même aux

[1] Notamment en France. Cf. F. Baldensperger. *Shakespeare en France.*

[2] Publié d'abord partiellement dans les *Sévernye Tsvêty* en 1829, puis en entier à Saint-Pétersbourg, 1835.

discours d'un " chœur " au parterre.[1] Pareillement Polevoï, dans *Elena Glinskaïa*, s'inspire de *Macbeth* pour une scène de sorcellerie ; et, dans *Ugolino*, de *Romeo and Juliet* pour un duo d'amour dans un jardin, entre Nino et Veronika, mais le résultat est, selon l'expression de Bêlinski, une " parodie " plutôt qu'une imitation.[2] Le " grand " Koukolnik, qui professe que Shakespeare est à la fois un génie et " de la drogue ",[3] donne des tableaux historiques, fait mouvoir des masses populaires sur la scène et introduit dans son drame, *La main du Tout-Puissant a sauvé la patrie*,[4] un épisode suggéré par la folie d'Ophélie. Mais cette littérature, qui n'a pu secouer l'emphase pseudo-classique, ne vit que " d'effets, qu'elle emprunte indifféremment aux auteurs de *Wallenstein*, de *Götz von Berlichingen* et de *Hamlet*.

Seuls quelques esprits véritablement supérieurs ont fait bénéficier la langue et la littérature russes de la leçon puisée dans Shakespeare. C'est en

[1] Kikimora, parlant comme " chœur ", imagine que l'auteur lui a dit :

> ... Frère, il me faut un intermédiaire auprès du parterre,
> Un gai, un intelligent interlocuteur,
> Qui quelquefois, comme le chœur de Shakespeare
> Lui explique mes sornettes... " (III, 5).

Cf. sur cette pièce d'un shakespearisme " à la Tieck ", I. V. Kirêevski (Œuvres, II, p. 26). Cf. aussi Bêlinski (Œuvres, II, p. 149-154).

[2] Œuvres de Bêlinski, III, p. 356.

[3] I. I. Panaev. *Literatournya Vospominania*, p. 141.

[4] Ecrit en 1832, représenté en 1834.

premier lieu Pouchkine. Celui-ci ne voit pas dans son modèle un fournisseur complaisant de placage; il s'imprègne de ses méthodes et il les adapte à l'esprit national. A son contact, il ne court pas le danger que Byron lui a fait côtoyer en l'attirant vers une subjectivité outrée. Il ne peut que sentir se développer et mûrir librement ses qualités d'objectivité,[1] et frayer la voie dans laquelle doit s'engager le drame russe pour être réellement national.

A son tour, Lermontov, dès l'âge de dix-sept ans, défend l' "honneur de Shakespeare," qu'il est impardonnable "d'offenser."[2] Il déplore qu'on joue en Russie le *Hamlet* de Viskovatov, traduction de la pièce de Ducis "qui, pour plaire au goût fade des Français, incapables d'embrasser le sublime, et à leurs sottes règles, a modifié la marche de la tragédie et omis beaucoup de scènes caractéristiques." Il mentionne avec admiration plusieurs scènes du *Hamlet* anglais : celle du fossoyeur, celle d'Ophélie démente. Au souvenir de l'ombre qui apparaît pendant l'entretien entre Hamlet et sa mère, il s'écrie : "Quel contraste vivant, comme cela est profond!" Il cite même de mémoire, avec quelques erreurs, des répliques de Hamlet à Polonius et à Rosencrantz et Guildenstern. Il esquisse le plan d'une tragédie en cinq actes tirée de

[1] Idée déjà développée par Chevyrev en 1841. (*Moskvitianine*, V).

[2] Lettre à M. A. Chan-Guireï, 1831. (Œuvres, édit. académique, tome IV, p. 306).

Plutarque, *Marius*, et traitée à la manière shakespearienne.[1]

En 1834-1835, il écrit, sous l'influence d'*Othello*, son drame en quatre actes, *La Mascarade*. Le héros Arbenine vient à soupçonner d'infidélité sa femme Nina, par la faute d'un bracelet perdu ; et après que sa jalousie a été habilement entretenue par son ami Kazarine, il empoisonne l'innocente.[2] Quelle que soit la faiblesse de cette pièce d'un romantisme juvénile, l'auteur n'a pas seulement pris à *Othello* des situations ou des phrases presque textuelles,[3] il s'est essayé consciencieusement à une étude psychologique où seule son inexpérience l'empêche encore de réussir. On peut supposer que, dans la suite, l'étude de Shakespeare n'a pas été étrangère à ses progrès dans l'analyse, et à son évolution vers l'objectivité. En 1840, il demande qu'on lui envoie de Pétersbourg à Piatigorsk, " un Shakepeare complet en anglais ".[4] Qui sait ce qu'aurait produit cette nouvelle lecture, si la balle de Martynov n'avait un an plus tard anéanti tous les espoirs ?

C'est le même enseignement qu'y trouve l'auteur du *Revizor*, comédie sans véritable " héros, " hardi

[1] *Zamêtki, sioujety, nabroski.* (Œuvres, IV, p. 357).

[2] Cf. pour plus de détails E. Duchesne. (*M. Iou. Lermontov*, pp. 148-162 et 289-291.

[3] Un seul exemple : Arbenine au moment suprême dit à Nina : " Il est temps de prier, Nina !... " (III, 2).

[4] Lettre du 28 juillet 1840 à E. A. Arsenieva (Œuvres, IV, p. 339.

tableau de mœurs, dégagé des conventions classiques. En 1836, Gogol lit et relit Molière, Walter Scott, Shakespeare.[1] En 1839, à Rome, il oppose la " confusion fumeuse " des Allemands à Shakespeare, " profond, clair, réfléchissant en soi, comme en un miroir fidèle, tout l'immense univers, et tout ce qui compose l'homme ".[2]

Si, sauf l'exception de Pouchkine, le drame russe n'a pas à cette époque été profondément renouvelé par le shakespearisme, cela tient d'abord à la lenteur avec laquelle évolue la masse du public, tenacement attachée au sentimentalisme, au mélodrame et à l'emphase verbale. Ceux qui écrivent pour le théâtre, cherchent avant tout à satisfaire ces goûts. En second lieu, la Russie commence seulement à se découvrir elle-même ; les fouilles archéologiques, les travaux ethnographiques et historiques sont à la veille d'apporter les premiers documents capitaux sur l'histoire et les mœurs du pays. Les recueils de chansons et de bylines qu'on entreprend de réunir, vont révéler le tréfonds de l'âme populaire. Lorsque ces études feront apparaître plus nettement le passé de la patrie et les qualités permanentes de la race, des écrivains qui sentent vraiment battre le cœur du pays éprouveront l'irrésistible besoin de " nationaliser " de plus en plus le théâtre. Ce sera l'œuvre d'Ostrovski, de Meï, de Tchaev, d'Alexis Tolstoï, tous disciples de

[1] Lettre à V. A. Joukovski, 12 novembre 1836, Paris.
[2] Lettre à M. P. Balabina, 30 mai 1839, Rome.

Shakespeare. Ainsi l'on constatera une fois de plus que, selon la formule d'un historien de Gœthe, [1] " les influences étrangères n'agissent jamais que dans une direction conforme aux tendances d'une littérature " et " l'informent d'elle-même ".

En attendant, c'est sur la jeune élite intellectuelle qui atteindra sa pleine maturité dans les années cinquante et soixante, que l'influence est le plus forte. Elle s'exerce non seulement sur de purs hommes de lettres, comme Annenkov, Botkine, Apollon Grigoriev, Droujinine, Fet, Ivan Tourguenev, mais sur des polémistes comme Katkov et Herzen. A cette génération qui réfléchit sur le sort de son pays et rêve de l'améliorer, Shakespeare a, dans les années trente et quarante, donné la possibilité de " se sentir un être pensant, capable de comprendre les problèmes historiques et la condition de la vie humaine, au moment où cette génération n'avait, sur le terrain de la réalité, aucune occupation sociale, aucune voix ". [2] Il a donc été, dans toutes les branches de l'activité intellectuelle russe, un éducateur de vérité et un stimulant d'énergie.

[1] F. Baldensperger, *Gœthe en France*, introduction, p. 3.

[2] P. V. Annenkov, 1874.

BIBLIOGRAPHIE [1]

A

TEXTES ANALYSÉS OU UTILISÉS

Adskaïa potchta, 1769.

Afanasiev, A. N. — Roussk. satiritch. journaly. M., 1769-1774.

Aksakov, S. T. Literat. i teatral. vospominania. (Sobr. sotch. IV. M., 1902).

Annenkov, P. V. i ego drouzia. (Literat. vospominania i perepiska) 1835-1885. St-P., 1892.

Arapov, P. N. — Dramatitcheski album (Otcherk postepennago khoda roussk. teatra.) M., 1850.

Arapov, P. N. — Lêtopis roussk. teatra. St-P., 1861.

Ateneï, 1830, IV, nov.-déc. — Ob istoritch. dramakh Shakespeara.

Bêlinski, V. G. — Polnoe sobranie sotch. pod. redakt. S. A. Venguerova. St-P.

Bergholts. — Dnevnik kammer-junkera, 1858.

Biblioteka dlia tchtenia, 1835, T. VIII. Dopros Shakespeara, obviniaemago v vorovstvê, pp. 75-81.

Biblioteka dlia tchtenia, 1839, T. 34, pp. 40-57.

[1] Abréviations : St-P. = Saint-Pétersbourg. — M. = Moscou.

Biblioteka dlia tchtenia, 1840, T. 38. Poet i roza. S. Stepanov.

Biblioteka dlia tchtenia, 1841, T. 48. Literat. lêtopis, pp. 16-18.

Blagonamêrenny. — 1821, T. 14, pp. 9-10.

Blagonamêrenny. — 1822, XVII, N° 3, pp. 99-108. (sur Othello).

Blagonamêrenny. — 1823, XXIV. (sur Othello).

Bolotov, A. T. — Zapiski. *Rousskaïa Starina*, T. 1 à 8, 1870-1873.

Botkine, V. P. — *Otetchestvennya Zapiski*, 1841, T. 17, N° 8.

Botkine, V. P. — Shakespeare kak tchelovêk i lirik. *Otetchestvennya Zapiski*, 1842, T. 24.

Botkine, V. P. — Sobranie sotchinenii, St-P., 1891.

Boulitch, N. — Soumarokov i sovremennaïa emou kritika, St-P., 1854.

Chevyrev, S. — *Moskovski Vêstnik*, 1828, tch. IX, N° 12, tch. X, (sur Othello).

Chevyrev, S. — Istoria poezii, T. I, M., 1835.

Chevyrev, S. — Shakespeare o rousskikh. — *Moskvitianine*, 1842, tch. III, N° 5, pp. 93-96.

Damski Journal, 1827, tch, 17, N° 4, pp. 177-178. — O peredêlkê Rotcheva Romeo i Ioulia, melodrama s khorami i baletami.

Damski Journal, 1827, tch. 18, N° 10, p. 199. — O peredêlkê kn. A. A. Chakhovskago : Bouria.

Damski Journal, 1827, tch. 19, N° 13, p. 27. O piesê kn. A. A. Chakhovskago : Falstaff.

Davydov, I. — Tchtenie o slovesnosti, kours IV, M., 1838.

Dmitriev, I. I. — *Priiatnoe i poleznoe preprovojdenie vremeni*.

— M., 1796, tch. 9, N° 4, pp. 49-56. Soud o Shakspearê. — M. 1796, tch. 9, N°s 8, 14, 15, Jizn Shakspearova.

Dramatitcheski slovar. — M., 1787.

Dramatitcheski Vêstnik, 1808, tch. I, N°s 2-4. Razbor Lira.

Dramatitcheski Vêstnik, 1808, tch. I, N° 21, pp. 174-176.

Dramatitcheski Vêstnik, 1808, tch. III, N° 75. Angliskiia tragedii.

Ejemêsiatchnya sotch. k polzê i ouveseleniiou sloujachtchiia, 1758-62.

Galateïa, 1839, tch. V, N° 43, pp. 582-612. Trad. d'un article de Ph. Chasles.

Galateïa, 1840, N° 15, pp. 258-261. Art. sur Shakespeare, de Slavine.

Galakhov, (A. D.) — Vospominania. *Rousskaïa Starina*, 1886, t. 50.

Glinka, Serguêï. — Zapiski.

Gnêditch, N. I. — Sotchinenia. St-P., 1884.

Gribocêdov, A. S. — Sotchinenia, Izd. Chliapkina. St-P., 1889.

Grot, Ia. (Voir Pletnev.)

Jivopisets, 1772-73, Izd. Efremova. St-P., 1864.

Journal inostrannoï slovesnosti. Izd. P. Volkovym, 1831.

Journal minist. narod. prosv., 1841, tch. XXX, otd. VI, pp. 66-67. art. de Rötscher sur Shakespeare.

Journal minist. narod. prosv., 1841, tch. XXXII, otd. 6, pp. 1-4, art. de F. Mentsov (sur les traductions de Ketcher).

Journal minist. narod. prosv., 1842, XXXVI, otd. 6, pp. 255-256 (sur art. de Botkine).

Kamenski, P. — Rozy i maska. *Panteone roussk. i vsêkh evrop. teatrov*, 1841, tch. I.

Karamzine, N. M. — Sotchinenia, 9 T. St-P., 1834-1835.

Karamzine, N. M. — Perepiska s Lafaterom. St-P., 1893.

Katenine, P. — Lettre du 31 mars 1829 (sur Romeo and Juliet) *Roussk. starina*, 1911, juillet.

Katenine, P. — Razmychlenia i razbory. *Literatournaïa Gazeta*, 1830, Nos 7, 11, 43, 66, 67, 68, 69, 70, 71.

Katenine, P. — Sotchinenia i perevody v stikhakh. St-P., 1832.

Katenine, P. — Lettres à Kolosova, *Roussk. starina*, 1893, mars-avril.

Kirêevski, I. V. — Polnoe sobranie sotchinenii, pod. red. Gerchenzona, M., 1911, 2 t.

Kochelek, 1774, Izd. A. A. 1858.

Korifêï, ili Klioutch literatoury, 1802, kn. II, Melpomena, kn. III. Talia.

Kozlov, I. — K têni Dezdemony. *Sêvernye Tsvêty*, 1830.

Kozlov, I. — Romans Dezdemony. *Sêvernye Tsvêty*, 1831, p. 23.

Krasov, V. — Stansy k Desdemonê. *Moskovski nablioudatel*, 1838, tch. XVIII.

Krasov, V. — Stansy k Desdemonê. *Otetchestv. Zapiski*, 1841, T. 17, N° 7, p. 160.

Kroneberg, I. — Brochiourki, 1830, N° 2. Kharkov, pp. 31-48 (sur Shakespeare).

Kroneberg, I. — Brochiourki, 1831, N° 4. Macbeth, pp. 5-83.

Kroneberg, I. — Brochiourki, 1831, N° 7. Otryvki : Zimniaïa skazka, Korol Lear...

Kroneberg, I. — *Literat. pribav. k roussk. Inval.*, 1839, II, (sur Motchalov).

Kroneberg, I. — *Literat. pribav. k roussk. Inval.*, 1839, N° 10, (sur Hamlet, de Polevoï).

Kroneberg, I. — Shakespeare. *Otetchestv. Zapiski*, 1840, T. XII, otd. 2, pp. 1-50.

Kroneberg, A. — Hamlet, ispravlenny g^nom^ Polevym. *Literat. Gazeta*, 1840, N°s 49-50.

Küchelbeker, V. — Shakespearovy doukhi. St-P., 1825.

Literatournaïa Gazeta, 1830, N° 7. Mysli o *Macbetê*.

„ „ 1840, N° 92. Shakespeare na rodinê, pp. 2098-2101.

„ „ 1841, N° 11. (sur Bouria, Satina).

„ „ 1841, N° 97. Sonety Shakespeara.

„ „ 1842, N° 3. (sur Ketcher).

Literatournya pribavlenia k roussk. Invalidou. — 1837, N°s 1, 3, 15 (sur l'Othello de Panaev).

Literatournya pribavlenia k roussk. Invalidou. — 1838, pp. 23-25 : Predstavlenia gg. Karatyguina i Sosnitskago na Mosk. stsenê.

Literatournya pribavlenia k rousk. Invalidou. — 1839, T. I, N°s 8, 10, 11 : Shakespeare.

Literatournya pribavlenia k roussk. Invalidou. — 1839, T. I, N°s 17, 24. — Id. T. II, N° 26. (sur Othello).

Lobanov, M. — *Syn Otetchestva*, 1842, XI, 1-32. (biogr. N. Gnêditcha).

Makarov, P. — Sotchinenia i perevody. M., 1817.

Mejevitch, V. — Podrajanie Shakespearou. *Literat. pribav. k. roussk. Invalidou*, 1839, T. I, N° 18.

Mejevitch, V. — *Literat. prib. k roussk. Inval.*, 1839, T. II, N° 7. (sur Othello).

Merzliakov, A. F. Kratkoe natchertanie teorii iziachtchnoï slovesnosti. M., 1822.

Molva, 1831, N° 23, (sur Hamlet, de Viskovatov).

Molva, 1833, N° 8, traductions, par Tioutchev.

Molva, 1833, N° 97, (sur les traductions de Iakimov).

Moskovski Courrier, 1805, II, N° 29, pp. 37-38. Anecdote o Shakespearê.

Moskovski Nablioudatel, 1835, II, mai, I, pp. 34-53. Shakespeare po Gœthe.

Moskovski Nablioudatel, 1837, XII, mai, II, pp. 259-261. Novaïa drama.

Moskovski Nablioudatel, 1837, XII, mai, II, pp. 215-245. (Art. de Chasle traduit par Stroev).

Moskovski Telegraf, 1825, VI, nov., N° XXII. (Art. sur les Shakespearovy doukhi Küchelbekera).

Moskvitianine, 1841, II, (sur Bouria, Satina et Cymbeline, Borodina).

Novikov. — Opyt istoritch. slovaria rossiisk. pisateleï. St-P., 1772.

Opyty troudov volnago rossiisk. sobrania pri Moskovsk. ouniversitetê. M., 1775, II, pp. 257-260.

Otetchestvennya Zapiski, 1841, T. 14. Ioulia i Ophélia (trad. de Mrs. Jameson, par Botkine).

Otetchestvennya Zapiski, 1843, T. 27, N° 3 (sur trad. de Ketcher).

Outrennïaïa Zaria, 1805, III, pp. 121-125. O Shakespearê.

Panaev, I. I. — Literatournya vospominania, 1876.

Panteone roussk. i vsêkk evrop. teatrov, 1840, I, N° 1, p. 143. Kean i Shakespeare.

Pavlov, N. F. Pisma k A. A. Kraevskomou, 1837-1839. (Roussk. Arkhiv, I, 453).

Pletnev. — *Literat. pribav. k roussk. Invalidou*, 1837, Nos 44-45.

Pletnev. — Perepiska s Grotom.

Polevoï, K. A. — Zapiski, III, St-P., 1888.

Polevoï, N. A. — Dramatitcheskia sotchinenia i perevody, II.

Polevoï, N. A. — Novy jivopisets obchtchestva i literatoury, M., 1832.

Poliarnaïa Zvêzda, 1823.

Pouchkine, A. S. — Sotchinenia.

Pravitelstvenny Vêstnik, 1891, N° 219. (sur Hamlet).

Pypine, A. N. — Bêlinski, ego jizn i perepiska. 2 t. St-P., 1876.

Radichtchev, A. N., Poutechestvie iz Peterbourga v Moskvou, 1790. (izd. 3e, St-P., 1906).

Répertoire i Panteone, 1843, T. I, N° 2. Pervoobraz Shakespearova Cymbelina.

Rousskaïa Talia, 1824.

Rylêev. — Nêskolko mysleï o poezii. Syn otetchestva, 1825, T. CIV.

St-Peterbourgski Merkouri, 1793. (cit. de Voltaire sur Shakespeare).

Sêvernaïa Ptchela, 1830, N° 40. (sur Vrajda i lioubov, de Katenine).

Sêvernaïa Ptchela, 1833, N° 70, pp. 277-278. O perevodê Shak. V. Iakimova.

Sêvernaïa Ptchela, 1833, N° 105, G. Orlov v roli Hamleta.

Sêvernaïa Ptchela, 1833, N° 96, Motchalov v roli Othello.

Sêvernaïa Ptchela, 1837, N° 227. (sur trad. d'Othello, par Panaev).

Sêvernaïa Ptchela, 1841, N° 203. (art. sur les traductions de Ketcher).

Sêverny Nablioudatel, 1817, I, II.

Slavine, A. — Jizn W. Shakespeara. M., 1844.

Somov, O. — Opyt o romantitch. poezii, 1823.

Soumarokov, A. P. — Epistola o stikhotvorstvê. Polnoe sobranie vsêkh sotchinenii. M., 1787, II, 82-84.

Soumarokov, A. P. — Otvêt na kritikou, X.

Sovremennik, 1838, T. 13, pp. 123-144. Shakespeare (à propos du livre de Hazlitt).

Sovremennik, 1839, T. 14, N° 2. (sur Cymbeline.).

Sovremennik, 1840, T. 19, pp. 107-131. (sur Othello).

Sovremennik, 1840, T. 19, p. 135. (à propos du livre de Slavine sur Shakespeare).

Sovremennik, 1841, T. 23, N° 3, pp. 1-10. (sur Timon of Athens).

Stouditski, A. — *Moskvitianine*, 1842, V. N° 9, pp. 203-220 (sur la trad. de Ketcher).

Syn Otetchestva, 1820, T. 65, N°s 41 et 42. O St-Peterbourgsk. Rossiiskoï Teatrê.

Syn Otetchestva, 1827, T. 113, N° 9. Kharakteristiki tragedii Shakespearovykh (trad. de Somov).

Syn Otetchestva, 1833, T. 37, N°s 29 et 30, pp. 168-199. Jivopisanie Sh—ra.

Syn Otetchestva, 1833, T. 39, N°s 43 et 44, pp. 145-169. Shakespeare kak dramatik.

Syn Otetchestva, 1837, T. 187, N° II, pp. 302-318 et 438-459. Vêk Shakespeara.

Syn Otetchestva, 1841, III, N°s 46 et 52. (sur Bouria, Satina).

Tsvêtnik, 1810, tch. V, N° 1, pp. 85-90. Shakespeare.

Vêstnik Evropy, 1802-1830.

Viazemski, prince P. A. — Polnoe sobranie sotchinenii. St-P., 1878-86.

Viazemski, princes. — Ostafievski Arkhiv.

Vigel, F.F. — Vospominania. M., 1864-65.

Vsiakaïa vsiatchina, 1769 et M., 1893.

Zritel, 1792.

B

OUVRAGES GÉNÉRAUX PLUS PARTICULIÈREMENT CONSULTÉS

Annenkov, P.V. — N.V. Stankevitch (Biogr. otcherk) — Vospom. i krititch. otch. III. 268-383. St-P., 1881.

Arkhangelski, A. — Rousski teatr XVIII vêka. *Roussk. Obozrênie*, 1894-5, 6.

Averkiev, D. V. — O dramê. St-P., 1893.

Bakhtine, N.N. — Shakespeare v rousskoï literatourê. Sotchinenia Shakespeara. red. Venguerova. St-P. T. V. pp. 558-597.

Baldensperger, F. — Etudes d'histoire littéraire (Esquisse d'une histoire de Shakespeare en France). Paris, 1910.

Betz, Louis-P. — La littérature comparée. Essai bibliographique. 2e édit. augm. par F. Baldensperger. pp. 249-256. Strasbourg 1904.

Botsianovski. V. — N. A. Polevoï kak dramatourg — *Ejegodnik imper. teatrov za* 1894-1895. St-P.

Chliapkine, I. A. — Iz neïzdannikh boumag Pouchkina. St-P., 1903.

Cohn, Alb. — Shakespeare in Germany in the XVIth and XVIIth century... Berlin, 1865.

Demidov, N. — Bêlinski i moskovski teatr 30-kh godov. *Rousskoe Bogatstvo*, 1898, kn. 6. pp. 217-246. St-P.

Dole, Nathan Haskell. — Shakespeare and the Russian Drama — *Poet-Lore*, I, N° 11. pp. 497-507 et II, N° 3 pp. 113-125. Philadelphia, 1889-1890.

Gnêditch, P. P. — Hamlet, ego postanovka i perevody. *Rousski Vêstnik*, 1882, N° 4, T. 158. M.

Haumant, E. — La culture française en Russie. (1700-1900). — Paris, 1910.

Iartsev, A. A. — Pavel Step. Motchalov — *Ejegodnik Imp. teatrov* 1896-97, S^{t}-P.

K. R. (Grand-duc Constantin Konstantinovitch) — Hamlet (trad. et commentaires, 3 tomes) St-P., 1899-1900.

Knijki nedêli, 1891, N° 11. Hamlet v roussk. perevodakh.

Kolioupanov, N. P. — Otcherk istor. roussk. teatra do 1812. — *Rousskaïa Mysl*, 1889, N°s 5, 7, 8. M.

Koroviakov, D. — Hamlet v roussk. literatourê i na roussk. teatrê. (Feuilleton) *Pravitelstvenny Vêstnik*, 1891, N^{0} 220, II, 109, 134, 135.

Kozmine, N. K. — Otcherki iz istorii roussk. romantizma. St-P., 1903.

Lebedev, V. A. — Literatournya vliania i zaïmstvovania. *Filologitcheskia Zapiski*, 1876, vyp. 3, 4.

Lebedev, V. A. — Znakomstvo s Shakespearom v Anglii, Frantsii, Germanii i Rossii. — *Filolog. zapiski*, 1877, vyp. 3.

Lebedev, V. A. — Hamlet 150 lêt nazad. — *Teatr i Iskousstvo*, 1900, N°s 50, 51 (sur Soumarokov). S^{t}-P.

Loboda, A. M. — Lektsii po istor. nov. roussk. literatoury. — Kiev, 1909.

Morozov, P. O. — Istoria roussk. teatra. — St-P., 1889.

Piatkovski, A. P. — Iz istorii nachego literatournago i obchtchestvennago razvitia. St-P., 1876,

Pokrovski, M. M. — Shakespearizm Pouchkina. — Sotchinenia Pouchkina, red. Venguerova, IV, 1-20 (aussi extrait du *Jarbuch der Deutschen Shakespeare Gesellschaft*. Berlin, 1907).

Polivanov, L. — Izbrannya sotchinenia Karamzina, I. M., 1884.

Pypine, A. N. — Obchtchest. dvijenie v Rossii pri Alexandrê I. St-P., 1900.

Pypine, A. N. — Istoria rousskoï literatoury. St-P., 1902-1903.

Sipovski, V. V. — N. M. Karamzine, avtor Pisem roussk. poutechestvennika. St-P., 1899.

Sipovski, V. V. — Istoria rousskoï slovesnosti. St-P., 1908.

Solntsev, V. — A. P. Soumarokov kak dramatourg. *Ejegodnik Imper. teatrov*, sezon 1892-93, pp. 381-397. St-P.

Storojenko, N. — Otnochenie Pouchkina k inostrannoï slovesnosti. — *Rousski Courrier*, 1880, n° 154.

Storojenko, N. — Shakespeare i Bêlinski. — *Mir Boji*, 1897, N° 3, pp. 126-140 (et dans : Opyty izoutchenia Shakespeara. M., 1902).

Tchouïko, V. V. — Shakespeare i Pouchkine. — *Otklik*, 1881, St-P.

Tchouïko, V. V. — Shakespeare, ego jizn i proïzvedenia. St-P., 1889.

Timofeev, S. — Vlianie Shakespeara na roussk. dramou. M., 1887.

Veselovski, A. N. — Zapadnoe vlianie v novoï roussk. literatourê. M., 1896.

Zamotine, I. I. — Romantizm 20-kh. godov. XIX stol. v. roussk. literatourê. Varsovie, 1903.

Ziolecki, Dr. — Shakespeare in Poland, Russia and other Slavonic countries. — *Transactions* of the New Shakspere Society, 1880-1885, pp. 431-441 (communication du 14 déc. 1883).

TRADUCTIONS ET ADAPTATIONS DE SHAKESPEARE

A MIDSUMMER NIGHT'S DREAM

Tioutchev, F. I. — Sone v lêtniouiou notch (2 fragments). — *Molva*, 1833, N° 8.

Roskovchenko-Meister, I. — Sone v Ivanovou notch. — *Biblioteka dlia tchtenia*, 1841, T. 45, N° 4.

ANTONY AND CLEOPATRA

Leontiev. — Anton i Cleopatra. — *Répertoire*, 1840, N° 9, priloj. I.

CORIOLANUS

Répertoire, 1841, N° 2, otd. I. Coriolan.

CYMBELINE

Borodine, A. — Cymbeline. *Panteone teatrov*, 1840, IV, N° 11, otd. I.

HAMLET

Soumarokov, A. P. — Hamlet, tragedia. — St-P., 1748.

Karabanov, P. — Volnoe podrajanie monologou traged. Hamleta. *Lêkarstvo ot skouki i zabot*, 1786, I, N° 17.

Outchitel, ili vseobchtchaïa systema vospitania, 1789. M., Hamletovo razmychlenie o smerti.

Vrontchenko, M. P. — Hamlet. Perevel s angliskago M. P. V. St-P., 1828.

Viskovatov, S. I. — Hamlet, trag. v stikhakh. 1829.

Stroev, M. — Hamlet (fragment ; III, 3).

Polevoï, N. A. — Hamlet, prints datski. Dramatitch. predstavl. sotch. Williama Shakespeara. Perevod s angliskago. M., 1837.

JULIUS CÆSAR

Karamzine, N. M. — Iouli Cæsar, 1787.

Lioubitel slovesnosti, 1806, N° 2, II, p. 98. (fragment).

Tsvêtnik, 1810, VIII, N° 11, (fragment). M.

Grouzintsov, A. — Otryvok iz tragedii Iouli Cesar. (Podrajanie Shakespearou.) *Sêverny Nablioudatel*, 1817, N° 22, t. II, p. 268.

Stroev, M. — *Galateïa*, 1840, N° 15, pp. 249-254, (fragments).

Syn otetchestva, 1843, N° 1, IV, pp. 31-54, acte I.

KING HENRY IV

Outchitel, ili vseobchtchaïa sistema vospitania, M., 1789, (fragments).

Chakhovskoï, prince A. A. — Falstaff. (Henry IV, II). 1825.

Ketcher, N. — Korol Henry IV. tch. I, 1841.

Ketcher, N. — Korol Henry IV. tch. II, 1841.

KING HENRY V

Outchitel, ili vseobchtchaïa sistema vospitania. — Korol Henry V, M. 1789, en prose, trad. de l'allemand.

Ketcher, N. — Korol Henry V. (Œuvres complètes de Shakespeare, 1841, II, vyp. 5).

KING HENRY VI

Ketcher, N. — Korol Henry VI. (Œuvres complètes de Shakespeare, 1841).

KING HENRY VIII

Outchitel, ili vseobchtchaïa sistema vospitania. M. 1789, (en prose, traduction de l'allemand).

KING JOHN

Ketcher, N. — Korol Ioann. (Œuvres complètes de Shakespeare, 1841).

KING LEAR

Gnêditch, N. — Léar, trag. v. 5 dêist. — St-P., 1808.

Karamzine, N. — Monologue Leara, III 2. Sotchinenia, St-P., 1814, T. 4.

Vrontchenko, M. — Korol Lear. *Moskovski Telegraf*, 1832, tch. 47, otd. I. (pervoe dêistvie).

Iakimov, V. — Korol Lear. St-P., 1833.

KING RICHARD II

S -Peterbourgski Vêstnik, 1831, T. 3, Nos 29, 31 (fragment I, 1-6).

KING RICHARD III

Jizn i smert korolia Richarda III, perev. s frants. St-P., 1787.

Meister, G. — Korol Richard III, (tri stseny). *Literat. pribavl. k roussk. Invalidou*, 1838, N° 28.

Minerva, 1806, I. (fragment) p. 104.

Stroev, M. — Richard III, fragment. *Galateïa*, 1839, V, N° 43.

Ketcher, N. — Korol Richard III. (Œuvres complètes de Shakespeare) 1842. III, vyp. 9.

MACBETH

Korsakov, P. — Otryvok iz rousskoï tragedii Macbeth. *Sêverny Nablioudatel*, 1817, n° 6, pp. 190-193.

Rotchev, A. — Macbeth. *Moskovski Telegraf*, 1829, tch. 28, otd. I. (I. 134 ; II, 4, 5 ; V, 1).

Rotchev, A. — Macbeth, *Nevski Almanakh*, 1830.

Rotchev, A. — Macbeth, tragedia Shakespeara iz sotch. Schillera. St-P., 1830.

Vrontchenko, M. P. — Macbeth (acte I et 3 scènes de l'acte III). — *Moskovski Telegraf*, 1833, tch. 51, otd. I.

Vrontchenko, M. P. — (Fragment). *Literat. pribav. k roussk. Invalidou* 1837, N° 4.

Vrontchenko, M. P. — Macbeth (trad. de l'anglais). St-P., 1837.

Ketcher, N. — Macbeth. (Œuvres complètes de Shakespeare) 1842, tch. III. vyp. 12, pp. 365-458 (en prose.)

MEASURE FOR MEASURE

Pouchkine, A. S. — Angelo. — *Novoselie*, 1834, T. I.

MERRY WIVES OF WINDSOR

Ekaterina II. — Vot kakovo imêt korzinou i bêlie — Rossiiski teatr. 1787, XIV.

Windzorskia Koumouchki. — Komedia v 5 dêist. Shakespeara. M. 1838. (trad. pour la scène).

MUCH ADO ABOUT NOTHING

Katenine, P. A. — Vrajda i lioubov — *Nevski Almanakh*, 1830, St-P.

OTHELLO

Veliaminov, I. — Othello. 1808. St-P.

Moskovski Vêstnik, 1828. X. (fragment : III, 3).

Panaev, I. I. — Othello iz Shakespeara. St-P., 1836.

Stouditski, A. — Dêistvie III iz Othello. *Moskovski Nablioudatel*, 1839, tch. II, otd. I.

Stouditski, A. — Fragment. *Syn Otetchestva*, 1839, tch. XII, otd. I.

Stouditski, A. — Othello. *Répertoire* 1841, N° 9.

ROMEO AND JULIET

Vetchera. — 1772. — Romeo i Ioulia.

Sêvernye Tsvêty, 1829, II, p. 194. (fragment : acte II, 2).

Sêvernye Tsvêty, 1830, II, pp. 108-123 (fragment : acte III, 1).

Katkov, M. N. — *Moskovski Nablioudatel*, 1838, tch. XVI i XVII (fragments).

Katkov, M. N. — *Moskovski Nablioudatel*, 1839, tch. I. (fragments).

Katkov, M. N. — *Syn Otetchestva*, 1839, T. VII, otd. I, pp. 15-42 (acte I).

Roskovchenko, I. — Romeo i Djoulietta. *Biblioteka dlia tchtenia*, 1839, t. XXXIII, N° 4, otd. I, pp. 81-228.

Katkov, M. N. — Romeo i Ioulia. (trad. de l'anglais). *Panteone*, 1841, tch. I, otd. I, N° 1.

Grekov, N. P. — *Literatournaïa Gazeta*, 1842, N° 35 (fragments).

THE MERCHANT OF VENICE

Iakimov, V. — Venetsianski koupets. St-P., 1833.

Pavlov, N. F. — Venetsianski koupets. *Otetchestvennay*

Zapiski, 1839, t. V, N° 9, otd. 3, pp. 257-347. (en prose).

THE TAMING OF THE SHREW

Ketcher, N. — Oukrochtchenie Stroptivoï. (Œuvres complètes de Shakespeare) 1843, tch. IV, vyp. 13, 1-112. (en prose).

THE TEMPEST

Karamzine, N. — Bouria, IV, 1 (Pisma roussk. poutechest.) 1790.

Korifeï, 1803, kn. 2, pp. 98-107 (deux fragments).

Chakhovskoï, prince A. A. — Bouria, 1825.

Satine, N. — *Biblioteka dlia tchtenia*, 1837, T. XXII, N° 6, otd. I, pp. 90-95 (acte I, 2).

Syn Otetchestva, 1838, T. VI, otd. 6 (fragment en prose).

Gamazov, M. — Bouria. — *Panteone teatrov*, 1840, 1 (trad. de l'anglais).

Satine, N. — Bouria. (trad. de l'anglais). M., 1840.

TROILUS AND CRESSIDA

Gnêditch, N. — *Sankt-Peterbourgski Vêstnik*, 1812, tch. III, N° 8 (fragments, d'après Le Tourneur).

Répertoire i Panteone, 1843, III, N°s 7 et 8, otd. I (trad. en prose).

TWELFTH NIGHT

Kroneberg, A. I. — Dvênadtsataïa notch. *Otetchestvennya Zapiski*, 1841, T. XVII, N° 7, otd. III.

INDEX

I. — NOMS PROPRES ET TITRES DES PÉRIODIQUES CITÉS

Ablesimov, 77.
Ackermann, C., 18.
Addison, 27, 29, 67, 119, 120, 168.
Adskaïa Potchta, 27, 28.
Afanasiev, A., 28.
Agamemnon, 120.
Aglaïa, 69, 120.
Aksakov, S., 135, 136.
Alembert, d'., 52, 65.
Alexandre de Macédoine, 69.
Alexandre I, 81, 101.
Alexis Mikhaïlovitch, 12.
Alfieri, 147.
Allainval, 29.
Annenkov, P. V., 178, 216.
Antoine, 59, 61, 88.
Aonidy, 69.
Arapov, 98, 115, 135.
Arioste, l', 119, 120, 137.
Aristophane, 130.
Aristote, 14.
Arlincourt, d', 165.
Arsenieva, E. A., 214.,
Ateneï, 154.
Aumerle, 43.

Bakhtine, N. I., 161.
Balabina, M. P., 215.
Baldensperger, F., 70, 211, 216.
Barante, 199.
Baratynski, Prince I., 81.
Batiouchkov, K. N., 118.
Batteux (abbé), 116.
Beaumont, 125.
Bêlinski, 9, 171, 172, 184-189, 191, 194-196, 198, 199, 203, 205, 208, 212.
Benda, 175.
Ben Jonson, 67, 125.
Benkendorf (comte), 145.
Bentham, 81, 83.
Bestoujev-Marlinski, A. A., 137, 167.
Bezsonov, 47.
Biblioteka dlia tchtenia 177, 203, 204.

Bibliothèque britannique. 16, 17.
Blagonamêrenny, 111, 178.
Bloudov (comte), D. N., 85.
Boieldieu, 107.
Bolingbroke, mylord, 16, 24, 43, 142.
Bolotov, 27.
Bonnet, 69.
Borck, 16.
Boris Godounov, 141, 142, 168, 169, 175.
Borodine, 205.
Botkine, V. P., 171, 208, 216.
Boulgarine, 163.
Boulitch, 25.
Boydell, 66, 71, 167.
Boyer, 16.
Brianskaïa, 181.
Brianski, I, 175, 179, 180.
Brooks (Mr et Mrs), 28.
Brutus, 28, 32, 59, 60, 74, 110, 111, 123, 167.
Butler, 67.
Bydlar, Morton, 13.
Byron, 126-128, 137, 140, 141, 147, 169, 213.

Calderon, 14, 137, 141, 144, 163.
Calprenède, la, 15,
Calprenede, la, 15.
Camoëns, 167.
Cassius, 28, 61, 74, 110, 111.
Catherine, II, 27, 34-36, 38-45, 47-49, 51-53, 81.
Catholique (le), 167.
Caton, 29, 67.
Cervantès, 121.
César, 61, 119.
Chakhovskoï, prince A. A. 111, 116, 134-136, 154, 164, 211.
Chan-Guireï, M. A., 213.
Chasles, Ph., 177, 204, 205.
Chateaubriand, 118, 122.
Chaucer, G., 38, 67, 135, 153.
Chevalier, Mme, 85.
Chevyrev, S., 143, 152, 153, 166, 177, 209, 213.
Chliapkine, I, A., 137, 138, 145.
Chouvalov, comte, 200.
Chtchepkine, M. S., 178, 187, 205.
Cohn (A), 11
Collier, J., 16.
Cook (Miss), 28.
Coryphée, 86.
Corneille, P., 15, 16, 23, 25, 64, 65, 84, 88, 122, 124, 144, 147, 167, 185.
Corneille, Thomas, 13.
Cottin, Mme, 165.
Courbeville, Père de, 16.
Crébillon, 84.

Dachkova, princesse, 44.
Damski Journal, 155.
Dante, 119, 121, 137, 147, 163, 167.

Davydov, I. I., 200.
Delolme, 81.
Delvig, 128, 142.
Derjavine, 121.
Deschamps, E. 200.
Desmarets, 15.
Destouches, 16, 18, 50.
Diderot, 70, 83.
Didlo, 175.
Didot, 148.
Dimitri (Samozvanets), 18, 87, 88, 116.
Dmitrevski (acteur), 25, 178.
Dmitriev, 68.
Dole Nathan Haskell, 143.
Doukh Journalov, 122.
Dramatitcheski Vêstnik, 88, 96.
Droujinine, 216.
Dryden, 67, 119, 125, 168.
Duchesne, 2, 214.
Ducis, 77, 79, 89-96, 98, 100, 102, 103, 105-107, 129, 149, 152, 168, 172, 178, 180, 213.
Ducray-Duminil, 166.
Dugazon, 66.
Dumas, 185.
Duval (Alex), 97.

Eckstein (baron d'), 147, 167.
Edimburgh Review, 147.
Ejemêsatchnya Sotchinenia, 26.
Elisabeth, reine d'Angleterre, 27, 55, 155.
Elisabeth Petrovna, 15.
Eschenburg, 34, 45.
Eschyle, 16, 130, 155, 200.
Euripide, 47, 123, 161.
Evreïnov, F. A. (major), 83.

Farmer, 60.
Felten Johann, 13.
Fet, 216.
Fielding, 27, 67, 83, 142.
First, Otto, 14.
Fisley, 71.
Fletcher, 72, 125.
Fonvizine, 36.
Fouché, 140.

Galateïa, 204, 208.
Gamazov, 205.
Garrick, 25, 185.
Gellert. 18.
Genlis, 165, 166.
George (actrice), 119, 185.
Georges (roi d'Angeterre), 27.
Gibbon, 67.
Glinka, S., 201.
Gluck, 85.
Gnêditch, N., 92-96, 118, 120, 164, 172.
Gnêditch, P., 178, 194.
Gœthe, 7, 8, 126, 137, 140, 147, 148, 151, 152, 157, 171, 177, 184, 187, 196, 199, 200, 216.
Gogol, 172, 215.
Goldsmith, 83.

Golitsyne (les), 160.
Gostomysl., 41, 43.
Gottsched, 31.
Gray, 67, 83, 99.
Grétry, 85.
Griboêdov, 130, 137, 138, 139.
Grigori, pasteur, 12.
Grigoriev, A., 216.
Grimm, 44.
Grot, Ia, 159, 201.
Grouzintsov, A., 110.
Guillaume le Conquérant, 97.
Guizot, 128, 140, 154, 172, 179, 192, 197, 199, 203.

Hardy, G., 82.
Haumant, E., 8, 34, 118, 141.
Hazlitt, 200.
Hegel, 8, 171, 196, 198, 199.
Heine, 207.
Helvétius, 83.
Hervey, 100.
Herzen, 216.
Hoffmann, 133.
Homère, 58, 74, 87, 120, 123, 147, 149, 159, 166.
Horace, 14.
Hotspur, 43.
Hugo, 169, 179, 185.
Hume, 67.

Iakimov, V., 173-175, 201.
Iakovlev, 97, 106.
Iazykov, D. I., 97.
Ievlev, V., 32.
Iffland, 84.
Igor, 46.
Insarski, 82.
Iskousstvo, 183.
Ivanov (les), 194.

Jacques I., 161.
Jameson, M^rs^, 177, 206, 207, 208.
Jandre, A. A., 138.
Jikharev, 83, 84, 86, 93.
Jivopisets, 26, 28.
Jodelet, 13.
Johnson, Samuel, 120, 200.
Joukovski, V. A., 128, 133, 169, 215.
Journal Ministerstva narodnago Prosvêchtchenia., 26.

Kant, 169.
Karamzine, 55, 59-63, 67, 69-72, 142, 169.
Karatyguine, V. A., (acteur), 138, 177, 179, 181, 186-188.
Katenine, P., 160, 161.
Katkov, 204, 216.
Kean, 185.
Kemble, 185, 187.
Ketcher, 205.

Khrapovitski, 37, 44, 45, 49, 52.
Kirêevski, I. V., 212.
Klopstock, 62, 63, 119.
Klouchine, 77.
Kniajnine, 117, 118.
Kokochkine, F. F., 160.
Kolioupanov, 25.
Kolosova, A. M., 160.
Koni, Th., 18.
Korsakov, P., 107.
Kotzebue, 84, 165.
Koukolnik, 212.
Kourakine, A., 34.
Koutaïsov, 85.
Kozlov, I. I., 156.
Kozmine, N., 146, 150.
Kraevski, A. A., 180, 204.
Kroneberg, A. I., 192.
Kroneberg, I. Ia., 155, 159, 191, 192.
Küchelbeker, V., 130, 133.
Kunst, I., 13, 14.

Ladvocat, 122.
La Fontaine, 25.
Lafontaine, A., 165, 166.
Laharpe, 101, 147.
La Place, P. A. de, 17.
Lavater, 55, 60, 64.
Lebedev, V., 18, 24, 37, 52.
Ledochowska, 128.
Legras, J. 63.
Lekain, 25.
Lêkarstvo ot skouki i zabot, 72.
Lemercier, N., 147.
Lenz, Jacob Reinhold, 56, 63.
Léon, 46.
Leontiev, 205
Lépide, 61, 62.
Lermontov, 157, 213, 214.
Lessing, 31, 69, 75, 79, 157, 159, 200.
Le Tourneur, 33, 34, 55, 59-61, 78, 91, 95, 120, 128, 129, 140, 174, 179, 192.
Lioubitel slovesnosti, 88.
Literatournaïa Gazeta, 156, 157, 192.
Literatournaïa pribavlenia k rousskomou Invalidou, 180, 181, 187, 188, 192, 193, 203, 205.
Locke, 27, 82.
London Literary Gazette, 148.
Lope de Vega, 141, 161.
Louis XVI, 64.
Ludbrat, 41.
Lucy, Thomas, 177.
Lvova-Sinetskaïa, 136.

Macpherson, 168.
Makarov, 44.
Malherbe, 24.
Marc Antoine, 119, 123.
Marguerite d'Anjou, 176.
Marlborough (duc de), 201.
Marlowe, Christopher, 12, 13, 154.
Mars, Melle, 185.

Martynov, 214.
Massinger, 125.
Matthisson, 131.
Matvêev, Artamon, 12.
Meï, 215.
Meiners, C., 88.
Meissner, 88
Meister, 203, 204.
Mejevitch, V., 205.
Mercier, L. S., 33, 71, 72, 75, 77, 79.
Mercure de France, 122.
Merzliakov, A. F., 125.
Milonov, 121.
Milton, 24, 25, 27, 57, 63, 67, 74, 118, 119, 129, 168.
Minerva, 88.
Mir Boji, 199.
Molé, 71.
Molière, 12, 13, 15, 18, 25, 27, 53, 67, 144, 185, 215.
Molva, 173, 174, 177.
Montfaucon, comte de, 84.
Montesquieu, 71.
Morozov, P. O., 12, 13, 14, 141.
Moskovski Courrier, 97.
Moskovski Journal, 63, 68.
Moskovski Merkouri, 83.
Moskovski Nablioudatel, 177, 184, 204.
Moskovski Telegraf, 128, 133, 146, 149, 152, 153, 155, 157, 166, 167, 173, 174, 182, 202.
Moskovski Vêstnik, 152, 164, 166.
Moskvitianine, 143, 209, 213.
Motchalov, P. S. 152, 178, 183-188, 194.
Mouraviev Apostol., I. M., 121.
Mozart, 85.

Nadejdine, 163, 174.
Narêjny, V. 116,
Nathalie, tsarevna, 14.
Necker, 64.
Nestor, 120.
Nevski Almanakh, 156, 160.
New Monthly Magazine, 147.
Nikolev, 118,
Northcote, 167.
Nosov, chron. 25.
Novikov, 26, 28, 55.
Novoselie, 145.
Novosiltsov, 81.
Novy Jivopisets, 169.

Octave, 59.
Oleg, 45-47, 49.
Orphée, 62, 85
Oskold, 46.
Ossian, 62, 69, 83, 84, 87, 93.
Ostrovski, 215.
Otetchestvennya Zapiski, 203, 208, 209.
Oumila, 41.
Outchitel, ili vseobchtchaïa sistema vospitania, 73.

Outrenniaïa Zaria, 119.
Ouvarov (ministre), 145.
Ozerov, 84.

Panaev, I.I., 175, 176, 179, 180, 181, 212.
Panteone, 164.
Paracelse, 131.
Paul I., 84.
Pavlov, N. F., 203, 204.
Pétrarque, 119.
Petrov, V. P., 27, 55, 69.
Piccinni, 85.
Pierre le Grand, 13, 15.
Pisarev, A., 136.
Plaute, 14.
Pletnev, P. A., 133, 157, 158, 181, 193, 194, 199, 201.
Plutarque, 214.
Pogodine, 144, 153.
Pokrovski, M. M., 143.
Polevoï, K. A., 137, 138, 146, 182, 183, 187.
Polevoï, N. A., 146, 147, 149, 150, 168, 170, 174, 182, 183, 184, 186, 187, 189, 192, 193, 194, 212.
Polivanov, 61.
Polotski, S., 14.
Pope, 27, 88, 119, 168, 200.
Popov, 194.
Potemkine, G. A., 44.
Pouchkine, A. C., 127, 128, 133, 140, 141, 143, 145, 146, 156, 169, 171, 193, 201, 213, 215.
Pouchkine, L. S., 140.
Pour et Contre (le), 16, 17.
Poustomelia, 27.
Praskovia Fedorovna, tsarine, 14.
Prévost, l'abbé, 16, 17.
Priatnoe i poleznoe preprovojdenie vremeni, 78.
Prokopovitch, Féofane, 14, 15.
Publicola, 141.
Pypine, 44, 49, 171, 191, 194, 208.
Pythagore, 64.

Quarterly Review, 147, 148.
Quinault, 24, 46.
Racine, 15, 25, 64, 74, 117, 121, 122, 124, 125, 138, 144, 160, 162, 167, 185.
Radcliffe, Mrs., 83, 165, 166.
Radichtchev, A. N., 74.
Raevski, les, 128.
Raevski, N. N., 142.
Rair, 28.
Raphaël, 193.
Rembrandt, 200.
Répertoire, 44.
Revue britannique, 148.
Richard Cœur de Lion, 85.
Richardson, 67, 83.
Richmond, 88.
Robertson, 67.

Rojaline 129.
Roskovchenko, (voir Meister).
Rosliakov, I., 83.
Rotchev, A., 156.
Rötscher, 7, 209.
Rousseau, J.-J., 24, 25, 52, 63, 71.
Rousskaïa Mysl, 25.
Rousskaïa Starina, 161.
Rousskaïa Stsena, 18.
Rousskaïa Talia, 136.
Rousski Arkhiv, 55, 160, 204.
Rousski Vêstnik, 37, 99, 116.
Rurik, 41-44, 46, 49.
Rylêev, 137.

Sankt-Peterbourgski Merkouri, 77.
Sankt-Peterbourgski Vêstnik, 120.
Satine, 203, 205.
Scarron, 58.
Schelling, 152, 171.
Schenk, 111.
Schiller, 7, 70, 79, 83, 85, 93, 116, 117, 121, 122, 123, 126, 137, 148, 156, 157, 162, 164, 171, 172, 179.
Schlegel, 18, 128, 141, 147, 157, 160, 175, 191, 200, 201, 203, 205.
Schnor, I. E., 47.
Schumacher, 27.
Scott, W., 147, 164, 165, 166, 215.
Ségur, 42.
Semenova (actrice), 93, 96, 97, 106.
Senèque, 14.
Senkovski, 177.
Sérigny, 15.
Sêvernaïa ptchela, 147, 175, 176, 181.
Sêverny Nablioudatel, 107, 110.
Sêverny Vêstnik, 82, 116.
Sêvernye Tsvêty, 144, 155, 211.
Shelley, Thomas, musicien, 13.
Shernborn, Lord, 82.
Siddons, Mrs, 67.
Sineous, 41.
Sipovski. V.-V., 15, 72.
Skottowe, Augustine, 151.
Slavine, 207, 208.
Smirke, 168.
Smirnova, A.-O., 146.
Smith, Adam, 81, 83.
Sokhatski, prof., 88.
Solntsev, V., 26.
Soloviev, S.-P., 183, 184.
Somov, O., 129.
Sophocle, 16, 162.
Sorevnovatel prosvêchtchenia i blagotvorenia, 129.
Souchkova, M. V., 29.
Soumarokov, 15-18, 24, 25, 75, 87, 88, 117, 118, 121.
Sovremennik, 200, 206, 207.
Spectator, 26, 27, 120.
Spenser, 67, 153.
Staehling, 28.
Stankevitch, 171.

Stark (prédicateur), 63.
Starkey, Jack, 13.
Steibelt, Daniel, 107.
Sterne, 63, 70, 83.
Storojenko, 199.
Stouditski, A., 204.
Stroev, M. 204, 205.
Stroganov, P., 81.
Stroganov. V., 81.
Syn Otetchestva, 137, 159, 203, 204, 206.

Talma, 177, 185.
Tasse, le, 74, 119, 137.
Tchaev, 215.
Tchernychev (amb.), 28.
Tchitchagov (amir.), 81.
Tchoulkov, M. D., 47.
Télescope, 155.
Térence, 14.
Thomson, 57, 63, 83.
Tieck, 128, 154, 177, 201, 212.
Tioutchev, 172, 173.
Titien, le, 30.
Tolstoï, A. K., 8, 215.
Tourguenev, A. I., 200.
Tourguenev, I. S., 128, 216.
Trediakovski, 15, 24, 27.
Trouten, 26.
Trouvor, 41.
Tsvêtnik, 119.

Ulysse, 120.

Vadim, 41, 42, 43.
Veliaminov I. A, 89, 90, 92, 119, 152, 164, 178, 194.
Venevitinov, D. V., 129.
Venguerov, 143, 171, 189, 208.
Vêstnik Evropy, 117-120, 122, 148, 160, 163.
Vetchera, 28.
Viazemski, P^ce P. A., 121, 128, 201.
Vigel, 81, 84, 85.
Vigny (A. de), 169, 181, 200.
Villemain, 159, 205.
Villers de, 14.
Virgile, 74
Viskovatov, S. I, 98, 106, 118, 152, 164, 178.
Volkov, A. G, 107.
Volkov, F, 25.
Voltaire, 15, 17, 23-25, 30, 32-34, 57, 58, 65, 69, 74, 75, 77, 83, 88, 93, 117, 124, 125, 185.
Voss, 175, 201.
Vrontchenko, M. P. 149-152, 157, 173, 174, 179, 181, 189, 193, 201, 202.
Vsiakaïa Vsiatchina, 26

Wallenstein, 93, 212

Westminster Review, 147
Wieland, 31, 119
Wolsey (cardinal), 74

York, duchesse d', 43
Young, 57, 63, 83, 99, 100, 119, 122

Zagoskine, 136
Zagouliaev, 194
Zamotine, I, 121
Zavadovski, P. V., 44
Zritel, 75

II. — Œuvres de shakespeare citées

A Midsummer Night's Dream, 86, 130, 131, 159, 169, 172
Antony and Cleopatra, 87, 124, 205
As you like it, 168
Coriolanus, 124
Cymbeline, 86, 161, 205, 206
Hamlet, 7, 12, 16-24, 29, 49, 66, 72, 73, 83, 86, 89, 93, 98-106, 121, 128, 143, 147, 149, 152, 157, 168, 172, 178, 179, 182, 183, 184, 186, 189, 192, 194, 200, 201, 202, 204, 207, 212, 213.
Julius Cæsar, 16, 28, 56, 59, 69, 72, 74, 86, 88, 110, 111, 124, 144, 147, 205
King Henry IV, 43, 49, 73, 74, 134, 142, 155, 205
King Henry V, 43, 44, 74, 143, 155, 161
King Henry VI, 42, 155
King Henry VIII, 48, 74, 155
King Henry (les), 93, 142
King John, 155, 205
King Lear, 12, 64, 65, 89, 93-98, 117, 120, 168, 172, 173, 174, 178, 200, 201, 207
King Richard II, 155, 159, 168, 205
King Richard III, 18, 25, 33, 87, 88, 97, 123, 143, 147, 168, 175, 176, 203, 204
King Richard (les), 177
Love's Labour's Lost, 209
Macbeth, 86, 107-110, 128, 139, 143, 156, 157, 159, 161, 168, 171, 172, 189, 200, 201, 202, 207, 212

Measure for Measure, 145, 161, 201
Merry Wives of Windsor, 136, 203.
Much Ado About Nothing, 160
Othello, 7, 64, 68, 86, 89, 91, 92, 98, 119, 123, 124, 147, 148, 152, 171, 178, 179, 180, 181, 194, 200, 204, 205, 207, 214
Romeo and Juliet, 12, 28, 77, 78, 86, 87, 107, 124, 137, 138, 143, 155, 160, 168, 171, 200, 201, 204, 205, 209, 212
The Merchant of Venice, 12, 86, 159, 173, 203, 209
The Rape of Lucrece, 140
The Taming of the Shrew, 49
The Tempest, 62, 67, 86, 87, 111-115, 133, 138, 203, 205, 206
The Winter's Tale, 159
Timon of Athens, 50, 51, 87, 172, 207
Titus Andronicus, 11, 161
Troilus and Cressida, 120
Sonnets, 205

TABLE DES MATIÈRES

Pages

AVANT-PROPOS 7-9

CHAPITRE I

Les premiers contacts 10-53

CHAPITRE II

La réaction contre le classicisme 55-79

CHAPITRE III

Le sentimentalisme 81-126

CHAPITRE IV

L'époque romantique 127-166

CHAPITRE V

Le shakespearisme des années trente . . . 167-210

ÉPILOGUE. . . . 211-216

BIBLIOGRAPHIE

A. Textes analysés ou utilisés 217

B. Ouvrages généraux plus particulièrement consultés. 225

C. Traductions et adaptations de Shakespeare mentionnées. 229

INDEX

I. Noms de personnes et titres des périodiques 235

II. Œuvres de Shakespeare citées 244

ERRATA

PAGES	LIGNES	AU LIEU DE	LIRE
12	28	étrangers une troupe qui donna le	étrangers, une troupe qui donna, le
13	2	Au commencement de 1673 fut jouée	On joua au commencement de 1673
16, n. 2	3	titulée	intitulée
38	14	marqué	marqués
70	3	goût pour	goût, pour
79	15	siècle,	siècle ;
128	6	1821	1821,
134	20	la juge,	le juge,
135	21	guérir.	guérir. "
139	24	L'un d'eux	L'une d'elles
140	1	Le dernièr	La dernière
174, n. 1	1	Sa phrase	La phrase
203	13	*Merchan*	*Merchant*
209, n. 2		1852	1842
211	12	*Ijorski*,	*Ijorski* (Küchelbeker),
212	14	" effets,	" effets, "
214	19	peare	speare
224	13	Rossiiskoï	Rossiiskom
231	18	S. Peterbourgski	St-Peterbourgski
233	29	Otetchestvennay	Otetchestvennya
236 c. 1	32	Calprenede, la, 15	(*à supprimer*)
237 c. 1	22	Duchesne, 2, 214	Duchesne, 214

ACHEVÉ D'IMPRIMER LE VINGT
NOVEMBRE MIL NEUF CENT DOUZE PAR
" THE ST. CATHERINE PRESS LTD. "
QUAI ST. PIERRE, BRUGES BELGIQUE

MISSING LIST SEP 19 1951

PR 2971 R9L5

Lirondelle, André
Shakespeare en Russie

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 14 15 08 02 006 9